VISIONES DEL SECTOR CULTURAL EN CENTROAMÉRICA

MINISTERIO
DE ASUNTOS
EXTERIORES

AGENCIA ESPAÑOLA
DE COOPERACIÓN
INTERNACIONAL

ALVARO CORTES ESTUDIOS SOCIOLOGICOS

EDICIONES AECI
COOPERACIÓN PARA EL DESARROLLO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN PARA EL DESARROLLO
C.C.E.

VISIONES DEL SECTOR CULTURAL EN CENTROAMERICA

MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Coordinación general: Jesús Oyamburu.

Coordinación en Costa Rica: Miguel Ángel González y Lourdes Almazán.

Coordinación en El Salvador: Bernabé Aguilar y Mónica Mejía.

Coordinación en Guatemala: Enrique Ojeda y Pedro Luis Alonso.

Coordinación en Honduras: Augusto Serrano.

Coordinación en Nicaragua: David Navarro y Gabriel Cremades.

Coordinación en Panamá: Ángeles Moreno y Coca Morazo.

Red de Centros y Oficinas Culturales de España en Centroamérica.

Fotografías cedidas por Vicky Pérez-Ratton.

Portada de Manuel Zumbado.

Compilación y diagramación:
Lourdes Almazán y Miguel Ángel González.

306
V824v Visiones del sector cultural en Centroamérica / Coordinación de la obra Jesús Oyamburu. – San José, C.R. : Embajada de España ; Centro Cultural de España, 2000.
430 p. ; il., 22 cm.

ISBN 9968-9835-5-1

1. Identidad cultural – Centroamérica.
2. Política cultural – Centroamérica.
3. Desarrollo cultural – Centroamérica.
4. Relaciones culturales internacionales.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Centroamérica está en el mapa
Jesús Oyamburu 7

CENTROAMÉRICA

Fundamentos de las identidades regionales
Carlos Guzmán Böckler 15

Redes culturales e integración regional en Centroamérica: Una visión desde el sector autónomo
Sylvie Durán Salvatierra 29

Internet en Centroamérica: la conectividad como instrumento para las organizaciones culturales de la sociedad civil
Luis Armando Lázaro 63

Centroamérica: ¿cintura (o corsé) de América?
Virginia Pérez-Ratton 75

Los abuelos y los nietos en la literatura centroamericana
Manlio Argueta 87

Hacia un espacio audiovisual centroamericano
María Lourdes Cortés 97

COSTA RICA

Apuntes hacia una reflexión sobre las políticas culturales públicas de Costa Rica
Ileana González Álvarez 107

Artes tradicionales
Alejandro Tosatti 133

Las artes en Costa Rica
Carmen Juncos Biasutto 151

Artistas emergentes en Costa Rica: el arte de construir enemigos
Luis Chaves 157

Lo cultural como marco alternativo
Hernán Alvarado Ugarte 163

EL SALVADOR

Revisión histórica del desarrollo artístico salvadoreño del siglo XX
Astrid Bahamond 173

Situación del arte popular en El Salvador
Mario César Martí 181

Años y letras
Ricardo Lindo 191

Ojalá. Emergencia cultural en El Salvador
Beatriz Alcaine 203

La perspectiva de la biculturalidad. El Salvador-Estados Unidos (entre salvadoreños)
Lorena Cuerno 213

***Made in* posguerra**
Roberto Turcios 223

GUATEMALA

Guatemala apoya la descentralización cultural
Carmen Abelina Gularte Estrada 235

Las artes y artesanías populares de Guatemala al final del siglo XX
Celso A. Lara Figueroa 243

El profesional del arte en Guatemala
Silvia Herrera Ubico 259

¿Arte emergente o arte que emerge en Guatemala?
Rosina Cazali 269

La política cultural de Guatemala y la problemática de cara al mercado, el consumo y la circulación de bienes culturales
Enrique Matheu R. 275

HONDURAS

Políticas culturales gubernamentales
José Jorge Salgado Alvarado 285

Políticas públicas hacia la cultura
Henry A. Mancía 293

Las manifestaciones artísticas populares tradicionales en Honduras
Mario Ardón Mejía 305

El arte profesional en Honduras
Mario Jaén 321

Arte emergente en Honduras
América Mejía Rodríguez 327

Oferta, distribución y consumo de bienes culturales
Marisela Bustillo Zúñiga 337

NICARAGUA

La política cultural de Nicaragua
Clemente Guido Martínez 345

La descentralización cultural ¿realidad o aspiración?
Emilia Torres Aguilar 357

El arte popular tradicional frente a los cambios: ¿dinámica de nuevas oportunidades y mercados?
José Prego 365

La cinematografía y las artes audiovisuales en Nicaragua
Florence Jaugey – Frank Pineda 375

Análisis de la problemática de cara al mercadeo, el consumo y la distribución de bienes culturales en Nicaragua
Engel Ortega 383

PANAMÁ

Las políticas culturales de Panamá
Edwin Cedeño 391

Gestión cultural panameña. Compendio y comentarios al II Encuentro Nacional de Política Cultural
Héctor Rodríguez C. 397

Los afropanameños y la cultura nacional
Gerardo Maloney F. 409

Arte emergente en Panamá
Marlene Zarak Alfaro 419

Bibliografía general 425

INTRODUCCIÓN

CENTROAMÉRICA ESTÁ EN EL MAPA

Jesús Oyamburu

No sé si debido al deslumbramiento que nos producen dos masas continentales como son América del Norte y América del Sur, no nos damos cuenta de que entre ambos espacios se encuentra una cadena de países que desde hace ya un rato reclaman su presencia —particular y como región— en el concierto internacional. Ante este mundo que paulatinamente se va globalizando pero al que le falta conciencia según dicen algunos intelectuales, Centroamérica se hace visible cuando la adversidad y el dolor se hacen presentes de forma cruel.

Y digo de "forma cruel" sí, porque adversidad y dolor en cuanto tierras en pugna y en lucha contra una naturaleza exuberante y salvaje están siempre presentes. Pero no con esa dimensión, caótica y gigantesca, que tanto conmueve en ocasiones al mundo y a los medios. Más allá de la catástrofe Centroamérica existe y reclama un lugar debajo de este sol que, por aquí, tanto se oculta. Con sus contradicciones y sus procesos truncados, con una historia sobre sus espaldas que pesa —tierras de frontera, quizás, de las últimas fronteras que le quedan a este pretendido zoco universal—, con sus gentes variadas y diversas que a golpe de vecindario buscan un espacio en el que todos quepan con sus maletas, con todo ello y mucho más, Centroamérica está aquí, viva.

Esta vitalidad se torna invisible cuando vemos las percepciones que desde más allá se tienen, por ejemplo, de las manifestaciones culturales que en esta región se generan: nada. En Centroamérica, se supone, no pasa o no hay nada. Como prueba un botón: recientemente en una revista europea de información cultural y en un artículo dedicado al análisis de las músicas del mundo se podía encontrar información de África y sus regiones; Asia y el exotismo; América del Sur y su variedad; la Europa del Este otrora invisible, pero que siempre estuvo ahí y que ahora los europeos del oeste reclaman y con ella se entusiasman. Nada de Centroamérica.

¿No hay nada? ¿O es que nada se quiere ver por ser "región invisible"? En contraste con esa apariencia, al interior de Centroamérica se está asistiendo a un hermoso proceso de acercamiento entre agentes culturales de cada país, que aunque no está exento de las dificultades que lastres de distinta índole ejercen sobre todos, sí permite constatar que en la región se están haciendo cosas que merecen la atención de los *otros*.

Centroamérica como ese espacio en construcción entre lo particular y lo general, reclama que se mire qué ocurre al interior de sus tierras, de naturaleza

tan rica en matices como castigada. Los centroamericanos demandan, creo entender, un cambio en el enfoque de nuestra perspectiva. Esta región existe y está empeñada en demostrarlo en los tiempos por venir. Para eso, se exige avanzar en la aplicación de ese concepto de nuevo cuño —el de la "interculturalidad"— que rápidamente ha encontrado eco entre los teóricos que entienden por ella la estimación positiva de la diversidad cultural y la conciliación entre la pertenencia a cualquiera de ellas y el interés por las restantes. Es la reivindicación de la armonía de lo diverso, donde el bien de cada una de las partes sea el bien del conjunto.

Ya en ese sentido una reciente investigación del PNUD para la elaboración del Informe del Estado de la Región en Desarrollo Humano Sostenible en 1999 sostenía que: "la pluralidad de visiones sobre la región puede convertirse en una polifonía y no en un desconcierto"[1]. Es por tanto, ese reconocimiento de la pluralidad una nueva condición de la Centroamérica contemporánea que exige desterrar definitivamente el autoritarismo y la existencia de visiones predeterminadas sobre el proceso integrador de forma que, a partir de un diálogo productivo, se encuentren las soluciones para convertir la región en un espacio en el que quepan todos los centroamericanos. El Informe insistía en que: "El feliz encuentro entre democracia e integración ha puesto de manifiesto la complejidad del entramado social y cultural de la región, que en virtud de la institucionalidad democrática no puede ser obviado por los nuevos esfuerzos integracionistas. Nuevas voces centroamericanas, las de los indígenas, los negros, los campesinos, los artistas y los trabajadores, sobre lo que es o debe ser la integración, de lo que nos une o nos desune como centroamericanos, se suman a las voces que tradicionalmente se hacían escuchar: las institucionales, empresariales y políticas"[2].

El futuro de Centroamérica está en que pueda funcionar como una verdadera comunidad de países y grupos capaces de confiar el uno en el otro, pero para ello es fundamental que se dé un giro importante en la voluntad política de los Gobiernos centroamericanos. Pareciera a veces que los temas sensibles entre países vecinos que, sin duda, son parte de la agenda regional (problemas fronterizos, migración), son usados o sirven para desviar la atención de las tensiones nacionales. Esta dinámica hace que el compromiso de la clase política hacia la integración sea variable. Como sucede en el proceso europeo, los sectores a lo interno del espacio nacional no tienen necesariamente una posición homogénea frente al proceso. A este respecto hay que considerar que las visiones de cada país y dentro de cada país no son unívocas.

Como una consecuencia de esa característica de los procesos de integración —no son procesos homogéneos ni lineales— conviene señalar la problemática que toda cooperación gubernamental enfrenta al realizar proyectos en aquellos países en los que los gobiernos y la institucionalidad democrática no son muy fuertes y por tanto no garantizan la participación de su ciudadanía. Un ejemplo de ello ocurrió hace un par de años tras el desastre del Mitch cuando la población de los países más afectados percibió que la ayuda entregada por los

---

[1] PNUD, *Informe del Estado de la Región*, San José, 1999, p. 63.

[2] Ibíd., p. 61.

organismos internacionales no era correctamente administrada por sus autoridades locales.

Un componente necesario en este proceso de reconfiguración de las relaciones y que sin duda puede facilitarlo es el intercambio cultural. Ese intercambio que ha de facilitar el mutuo conocimiento y el respeto a las diferencias ayudará a corto y medio plazo a desterrar esos puntos conflictivos entre los países utilizados en ocasiones de forma recurrente para desviar la atención de otras tensiones. Las relaciones culturales entre las naciones y los pueblos que las componen están demostrando en las postrimerías de este siglo ser una de las áreas más dinámicas de la acción exterior de los Estados. Si logramos profundizar en ellas, en la tolerancia, la disposición a la convivencia y el interés que despiertan quizás se consiga una incorporación menos traumática al proceso a otras áreas más complejas (política, comercio, etc.) que exigen de esfuerzos mayores.

Las redes ya existentes así como aquellas otras que se van poniendo en marcha anuncian los avances lentos pero imparables que se están produciendo en los intercambios culturales. En tan sólo cinco años cualquier observador que haya asistido a este proceso así lo podrá atestiguar. Vicky Pérez-Ratton en su artículo dedicado a las artes plásticas en Centroamérica dice: "Definitivamente, en los últimos cinco años, la región centroamericana ha adquirido una mayor visibilidad y presencia en el ámbito artístico internacional, pero sobre todo se ha tornado hacía sí misma y se han fortalecido lazos culturales internos que hasta hace poco no se daban". En definitiva construir esta región como cualquier otra es tarea lenta no exenta de dificultades. En el texto de Roberto Turcios se puede leer que Centroamérica sigue como rehén de sus fronteras pero María Lourdes Cortés matiza cuando señala que no somos países aislados sino que nos unen problemas y proyectos en común. Distintas opiniones que, sin embargo, apuntan hacia un mismo objetivo caminar hacia la conversión de esta región fragmentada en ese espacio de intercambio y entendimiento basado en el absoluto respeto a los distintos pueblos que la conforman.

Más allá de las dificultades que afectan al sector al interior de cada uno de los países, ya por falta de políticas culturales precisas, ya por la existencia de unos presupuestos escasos, o por la complejidad de los marcos estructurales de las culturas que coexisten, se comprueba el deseo de los distintos colectivos de trabajadores de la cultura por concebir espacios en los que el producto cultural creado en cada país encuentre rutas para su distribución. Una somera descripción del volumen de actividades culturales de carácter centroamericano que están ya en curso nos muestra la pujanza que el sector está teniendo actualmente:

- IV Feria Internacional del Libro en Centroamérica, se celebró en agosto de este año, las tres ediciones anteriores fueron en: Costa Rica, El Salvador y Nicaragua.

- II Bienal de Pintura del Istmo Centroamericano, se celebra en San José.

- I Muestra Centroamericana de Cine y I Encuentro de creadores, productores y promotores audiovisuales. Celebrada en 1999 en Granada (Nicaragua). Este año se celebra su segunda edición en San José de Costa Rica.

- Festival Centroamericano de Música de Cámara, organizado por la Casa de los Tres Mundos y la Camerata Bach (Nicaragua).

- IX Festival Centroamericano de Teatro. Se celebra en El Salvador anualmente.

- I Simposium de artes plásticas de Centroamérica. Celebrado este año en San José de Costa Rica organizado por la Fundación TEOR/éTica.

- I Encuentro de Turismo y Cultura Centroamericano celebrado este año en Copán (Honduras).

- I Concurso de Fotografía "El trajín centroamericano", organizado por el Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericana de Costa Rica.

Muchos de estos eventos buscan convertirse en espacios regulares y nuevas propuestas van articulándose o profundizándose: grabado, danza, archivos, algunos cursos, etc. No cabe duda que la aparición y permanencia de estos encuentros está facilitando la presencia de diversas manifestaciones culturales del quehacer de la región en distintas actividades internacionales, festivales, encuentros, etc. A medio plazo esa invisibilidad que señalaba anteriormente ha de quedar definitivamente enterrada permitiendo y favoreciendo que la presencia y el intercambio sean cada vez mayores.

Como contribución a este importante proceso de convergencia, decidimos favorecer el mutuo conocimiento a través de la publicación de un texto que intentara aproximarse a la situación del sector cultural centroamericano. El trabajo que a continuación se presenta es un trabajo desigual: con altos y bajos como montes y quebradas tiene la orografía de estas tierras. Está hecho desde la urgencia, de ahí que algunas áreas a pesar de haberse encargado los artículos con la suficiente antelación finalmente no fueron presentados, y ese es el motivo por el cual, querido lector, encontrará algunas lagunas. Recíbanlo como un primer paso que de seguro permitirá en futuras investigaciones seguir avanzando en un mejor conocimiento de lo que pasa en la región. Lo presentamos con modestia pero seguros de su utilidad y efecto incitador a proseguir la reflexión.

Sí que os conminamos a intentar evitar lo que recientemente Eduardo Bautista, presidente de la Sociedad General de Autores de España, señalaba en el periódico *El País* del día 16 de mayo de 2000: "la opacidad informativa y la hambruna estadística han conferido a los ámbitos propios de la cultura, el ocio y el entretenimiento un cierto marchamo de inconsistencia estructural". Hay que dar un salto cualitativo y comenzar a rellenar esos *huecos* de forma que se permita tener un mapa más detallado y preciso del medio cultural al interior de cada país y en lo que afecta a sus mecanismos de interrelación e integración entre ellos.

Los artículos, igualmente, reflejan la diversidad y la pluralidad de los usos, percepciones, concepciones, formas, manifestaciones y productos culturales que se generan en la región. A través de sus líneas tan pronto podemos aproximarnos al debate existente en las artes plásticas con un lenguaje vanguardista semejante al empleado en otras áreas del mundo, como a la importancia que hoy en día tiene el referente cultural estadounidense en la cultura salvadoreña debido a la influencia que para las nuevas generaciones está teniendo la población emigrante en aquel país. De igual forma podemos constatar como a pesar de haber recibido el acta de defunción en multitud de ocasiones las llamadas artes tradicionales comienzan a buscar alianzas con los artistas contemporáneos en una permuta rica y fructífera.

Junto a estas interesantes visiones también encontramos la falta de rigor que lamentablemente se tiene en el sector cultural. Hace falta ser más precisos en la descripción de lo que está pasando. Hay una explicación clara para esta particularidad, creo: el artista centroamericano le toca asumir todos los papeles que median entre el acto de creación y la distribución del producto sea un vídeo, un cuadro o una idea. Aquí el artista se ha de enfundar los guantes y ponerse manos a la obra. Dada la juventud del medio brillan por su ausencia los intermediarios, los administradores, los gestores y los intelectuales que reflexionen sobre la problemática de este sector. Sin embargo, la complejidad del marco cultural centroamericano exige en el corto plazo, si se quieren seguir haciendo las cosas bien, una mayor profesionalización de sus agentes culturales. De esta forma en no mucho tiempo las típicas preguntas que todo programador cultural se hace: ¿quién va a comprar mi producto? ¿dónde está mi audiencia? y ¿cómo llego a ella?, no debieran crear mayor complicación.

Se echan en falta también las posiciones que las agencias de cooperación internacional han desarrollado en este contexto. No obstante, es conveniente señalar que el trabajo por ellas desarrollado, más allá de indefiniciones e imprecisiones en tanto en cuanto la cooperación cultural ha encontrado en ocasiones una difícil incardinación en las agencias, ha contribuido a promocionar iniciativas que favorecen el intercambio cultural y la solidaridad entre los pueblos y acrecientan el diálogo y el respeto entre las diversas culturas. Hay que seguir avanzando por acercamos a esa concepción por la cual el fundamento de la cooperación cultural internacional se encuentre en el beneficio mutuo y fecundo a recibir por todas las naciones que participen de ella, fruto de los intercambios que deberán organizarse sobre la base de un amplio espíritu de reciprocidad, permitiendo así establecer vínculos duraderos entre los pueblos[3]. De cara a un futuro próximo sí convendría saber cuáles van a ser las líneas estratégicas que las diversas agencias van a poner en marcha en la región para los próximos años con el fin de lograr entre todos los implicados una mayor optimización de los recursos que, como bien se sabe, en el sector cultural suelen ser más bien escasos.

Nuevas tareas por hacer que de seguro nos colocarán ante nuevos desafíos. Comienza el siglo XXI y ha llegado quizás el momento de enterrar,

---

[3] De la *Declaración de los Principios de la Cooperación Cultural Internacional*, UNESCO, París, 1966.

ojalá que de forma permanente, el hacha de guerra. La normalización democrática que paulatinamente se ha ido imponiendo en la región ha de dar paso a una mayor consolidación y vertebración de sus sociedades. Las fronteras políticas han de abrirse para permitir que el producto cultural centroamericano circule con facilidad y con plenas garantías por todos los países. Hay que lograr desterrar ya definitivamente la imagen de que el sector no es productivo. Y en esa perspectiva de aumentar y mejorar los intercambios a medio plazo se vislumbra un marco de entendimiento y aproximación con los países caribeños con los que sin duda alguna habrá que establecer lazos más sólidos y duraderos. Una región como la centroamericana y caribeña con una población que supera los cincuenta millones es un espacio al que obligatoriamente habrá que volver los ojos.

Por último, quisiera y esto ya desde mi papel como coordinador de este proyecto, agradecer los aportes realizados por cada uno de los participantes. A los coordinadores de cada país y a quienes les ayudaron, a los articulistas, a los correctores y a todos aquellos a los que en cualquier momento les hemos dado la lata. A todos muchas gracias. El texto que hoy presentamos ha sido posible gracias a su esfuerzo y creo que nos coloca en una senda correcta.

La red de centros y oficinas culturales que la AECI ha puesto en marcha recientemente es un buen punto de partida para que proyectos de estas características puedan seguir desarrollándose y permitiendo ahondar en este ámbito que a todos nos interesa. Espero que a partir de ahora, y como le escuché recientemente a un amigo, nos encontremos por las esquinas de la vida para poder seguir debatiendo acerca de los múltiples pormenores que afectan a este sector cultural del cual, entiendo, todos estamos hondamente enamorados. Ciertamente hay que querer mucho el trabajo cultural para lograr sobreponerse, en multitud de momentos, a tanta adversidad y dificultad como las que hay que enfrentar cotidianamente en estas hermosas tierras.

Jesús Oyamburu. Doctor en Historia por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente director del Centro Cultural de España en San José de Costa Rica. Algunas publicaciones en las que ha participado: *Historia General de la Emigración Española a Iberoamérica*; *Una cronología de Iberoamérica*; *Cambio de época y producción cultural desde Costa Rica*; *Costa Rica Imaginaria*, etc.

CENTROAMÉRICA

La Rosa (1989), Luis González Palma (Guatemala)

FUNDAMENTOS DE LAS IDENTIDADES REGIONALES

Carlos Guzmán Böckler

Consideraciones preliminares

En primer término, conviene tomar en cuenta que el concepto de identidad aplicado a colectivos humanos tiene, en la actualidad, tantos significados como puntos de vista, sea ideológicos, sea de orden práctico, prevalecen en diversos grupos concretos situados en espacios determinados, por lo que sería erróneo establecer criterios únicos e intentar aplicarlos a los análisis parciales o totales de una sociedad en particular a lo largo de su vida pasada y actual, así como servirse de ellos para intentar ver las tendencias que prefiguran su porvenir.

En tal virtud, al hacer referencia a los pueblos que habitan en la actualidad los espacios geográficos conocidos como América Central, tomaremos en cuenta los avatares de su vida colectiva en sus diferentes épocas y adecuaremos a cada una de ellas el significado de lo que podría denominarse su identidad o sus identidades.

Paralelamente, y como consecuencia de lo ya dicho, debe entenderse que el concepto de región está sujeto también a los relativismos antes señalados y será a partir de ellos que desarrollaremos el tema.

La región mesoamericana vista como hogar civilizatorio

Los caminos que conducen hacia la comprensión del mundo y de la vida

A efecto de lograr una comprensión más fácil de la temática global haremos una referencia breve a las regiones geográficas que, desde la sedentarización de las diferentes migraciones amerindias —iniciada hace aproximadamente doce mil años— sirvieron de asiento a una gama de pueblos que, en su conjunto, llegaron a situarse, en tanto que género humano, como uno de los elementos conformadores de la naturaleza circundante, la cual está inserta, como una parte más, en la totalidad del cosmos. En tal virtud, el diálogo con el sol, la luna, los planetas y la totalidad de las estrellas, mediante una metodología basada en la utilización racional de las abstracciones y de las generalizaciones, hizo posible establecer, con gran exactitud, desde mediciones del tiempo hasta logros espectaculares en la astronomía, la agricultura, la arquitectura y otros campos del conocimiento y de su aplicación práctica. A pesar de que las bases de esta cosmovisión formaron parte del acervo cultural de las minorías ilustradas, éstas tuvieron la capacidad para derramarlas, debidamente simplificadas, sobre la totalidad de las capas sociales que constituyeron la sociedad global, aun cuando a esta última las ideas llegaron a través de ceremonias y rituales muy elaborados, así como de normas de convivencia tanto moral como jurídica.

Los límites geográficos del ámbito civilizatorio

El espacio que enmarcó al mencionado proceso civilizatorio coincide, al Norte, con la frontera donde se tocan, por una parte, la aridez de las zonas desérticas y semidesérticas que caracterizan a los estados correspondientes al norte mexicano actual (Baja California, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Durango, Nuevo León y partes de Tamaulipas) y, por otra parte, las áreas fértiles cuyo inicio lo marcan los ríos Pánuco, que desagua en el Golfo de México, y Sinaloa, que desemboca en el Océano Pacífico, siguiendo una línea más o menos paralela al Trópico de Cáncer. Al este y noreste, según la conformación costera, las líneas sinuosas que marcan el Golfo de México y el mar Caribe. Al oeste y sudoeste, en términos generales, el océano Pacífico. Y, al extremo sur y sudeste, las tierras que, según algunos autores, corresponden a las partes occidentales de las actuales repúblicas centroamericanas de Honduras y El Salvador y, según otros, las que llegan hasta una posible línea diagonal que partiría a la actual Costa Rica desde la desembocadura del río San Juan en el mar Caribe, hasta un punto cercano a su actual frontera con Panamá, en las riberas del océano Pacífico. Estiman estos últimos que si bien la primera línea de demarcación corresponde a las culturas mesoamericanas ligadas firmemente a ese proceso civilizatorio, la segunda abarca a un conjunto de pueblos predominantemente influidos por aquél, por lo que los límites reales los determinan las pequeñas áreas de interrelación con los pueblos de cultura chibcha, habitantes de la costa caribeña de la Costa Rica de hoy, del istmo de Panamá y del norte de la actual República de Colombia.

La multiplicidad de las voces y la unicidad de la expresión estética

El área descrita corresponde a la primera gran región habitada en forma permanente por los numerosos pueblos que fueron elaborando colectivamente el ya mencionado proceso civilizatorio mesoamericano. Sin embargo, en el interior del mismo cabe hacer varias distinciones entre las que sobresalen, en primer término, las relacionadas con los cuatro grandes troncos lingüísticos, que según Swadesh y Wolf, se separaron alrededor del año mil a. C., es decir: el otomanguiano, el yutoazteca, el macromaya y el chibchán, de los cuales los tres primeros se abrieron en abanicos de lenguas cuyos hablantes permanecieron en los territorios mesoamericanos propiamente dichos, en tanto que los parlantes de los idiomas emanados del chibchán se movieron hacia las actuales tierras panameñas y colombianas, en donde permanecieron. En la actualidad, tanto en México como en Centroamérica, en Panamá y en Colombia se hablan cerca de un centenar de lenguas correspondientes a los grandes troncos antes señalados, influidos, en ciertas áreas, por el caribe araguaco y algunas lenguas sudamericanas, así como por la lengua española, traída por los invasores en los pródromos del siglo XVI y que, enriquecida con conceptos y vocablos propios de los distintos pueblos, desempeña, en términos generales (pero no absolutos), el papel de *lingua franca*. Conviene llamar la atención sobre el hecho, muy típico del proceso civilizatorio mesoamericano, de que la multiplicidad de lenguas fue estimulada y respetada por los hablantes de todas ellas, por lo que un considerable número de pobladores fue bi o trilingüe, tal como lo sigue siendo en ciertas áreas del México y la Guatemala contemporáneos. O sea, que el respeto a las especificidades expresivas orales de cada pueblo fue una de las normas elementales de convivencia.

Ahora bien, en cuanto a las expresiones estéticas —en sentido amplio— los criterios tendieron mucho a la unificación de las líneas esenciales y a la expansión en todas direcciones de los elementos básicos de la arquitectura, la cerámica, los tejidos, etc., que armonizaron tanto el manejo de las simbologías, las estilizaciones y las abstracciones como el tratamiento de las líneas, los volúmenes y los espacios, cuidándose en todo momento de atrapar la multiplicidad de la siempre cambiante policromía tropical.

La búsqueda del conocimiento y su aplicación a la vida cotidiana enlazadas con la estructuración de la conciencia colectiva y de la identidad histórica

Como toda civilización agraria, la mesoamericana fijó la atención en los cielos, así como en los derroteros de las estrellas y los planetas, no sólo para establecer, con gran exactitud las mediciones del tiempo, sino para deducir los ritmos de la agricultura, en cuya consecución obtuvo muchos logros, siendo el más importante el cultivo del maíz y su adecuación a nichos ecológicos situados desde el nivel medio del mar hasta los 3.000 metros de altitud, en diferentes tipos de suelo y en los microclimas más variados. Indudablemente, la clave de todos los logros estuvo en la utilización del método matemático que permitió establecer un sistema de numeración vigesimal y posicional, que a través de formas muy simples, a saber: puntos, rayas y el cero, fue la base para cálculos astronómicos y técnicos de una gran precisión, que sirvieron tanto para la investigación abstracta como para la aplicación de la misma a experiencias científicas y técnicas de primer orden, valiéndose para el efecto de glifos claros y simples para los cálculos matemáticos y de una escritura jeroglífica utilizada tanto en los múltiples textos escritos (llamados códices por los españoles) como en los monumentos líticos esparcidos a lo largo y ancho de su hábitat. Se trata de un logro colectivo en el que cada una de las culturas más destacadas (desde el horizonte formativo hasta el período postclásico, o sea, desde el primer milenio a. C. hasta finales del siglo XV y principios del XVI de la era cristiana) aportó partes de los conocimientos que, entrelazados, estructuraron sus bases intelectuales, sustentadas en razonamientos elaborados mediante un alto grado de abstracción y generalización. Por ello resulta erróneo hablar separadamente de civilizaciones: olmeca, teotihuacana, maya, zapoteca, mixteca, tolteca o azteca, cuando en realidad, de las contribuciones que, conforme al largo correr del tiempo, cada una aportó, se fue haciendo, deshaciendo y rehaciendo el proceso civilizatorio mesoamericano, sin perder su unidad y robusteciendo la conciencia de sí mismo, o sea, su identidad; vale decir, su capacidad para situarse como un nosotros y, a la vez, poder situar a los otros, cercanos o distantes, orientados hacia otras cosmovisiones. Para los efectos de este estudio, es conveniente afirmar que el proceso civilizatorio mesoamericano, con todos los cambios que experimentó a lo largo de su existencia, se llevó a cabo en el área territorial delimitada líneas atrás y dentro de la temporalidad también referida, la cual se corta brutalmente con la invasión española.

Conviene traer a cuenta que, en contraste con la unidad del pensamiento abstracto, la dispersión fue la constante del poder político. Nunca hubo un poder central absoluto al que se consideraran ligados los distintos poderes locales. Los pueblos que llegaron a alcanzar posiciones hegemónicas nunca aspiraron al dominio político total de la región; más bien, cuando obtuvieron cierta preponderancia basada en el poderío militar, se conformaron con la captación de

tributos suministrados por pueblos dominados. El intercambio comercial a la par que el cultural están documentados en toda la región desde el período preclásico y se llevó a cabo mediante la navegación en el mar, los lagos y los ríos caudalosos, así como por rutas terrestres construidas y mantenidas para el efecto. En muchos casos, las expediciones militares tendieron a cubrir las líneas comerciales, las cuales contribuyeron a la expansión de las fronteras. La explotación minera tendió a la extracción del oro, la plata, el jade, la obsidiana y algunas piedras semipreciosas, cuyo destino fue ornamental a través de la orfebrería, ya sea para adornar a las personas investidas de gran dignidad, o bien para exornar las fachadas o los interiores sagrados de las grandes construcciones ceremoniales. Los metales duros, pese a su abundancia en el subsuelo, no fueron explotados ni trabajados. La energía humana fue la más empleada tanto para la construcción de edificios y caminos, como para la agricultura, el comercio y la milicia. El hecho de no existir en la región especie animal alguna que se pudiera utilizar para carga o tiro fue decisivo para que la rueda y su eje no fueran vislumbrados como instrumentos útiles, pese a que la circunferencia estuvo presente en la cerámica y la arquitectura desde los inicios. Las guerras, que estuvieron presentes en todas las épocas, nunca fueron demasiado frecuentes ni se llevaron a cabo con fines de exterminio, esclavización masiva ni destrucción total de bienes y cultivos, aunque en muchos casos, según el carácter específico de los protagonistas, se puso énfasis en la captura de prisioneros a efecto de sacrificarlos conforme a un ritual preestablecido. La presión permanente de tribus seminómadas y guerreras que se acercaban periódicamente a la frontera norte, no sólo dio paso a su sedentarización sino a la paulatina absorción de los elementos civilizatorios mesoamericanos por parte de las mismas, las cuales, al fortalecerse, propiciaron, con cierta regularidad, un proceso de circulación de las élites político-militares, con el consiguiente cambio de pueblos hegemónicos.

La preocupación permanente y central por el transcurso del tiempo, así como por la medición exacta del mismo, buscada a través de vías abstractas y generalizadoras, por una parte, y el afán de guardar, documentándolos en estelas y códices, los acontecimientos colectivos memorables, por la otra, dan testimonio inequívoco de la existencia de una forma clara de conciencia histórica en los pueblos acogidos a la sombra del proceso civilizatorio mesoamericano. Y también de una conciencia colectiva dinámica capaz de ligar constantemente las raíces más remotas con una vida presente que, a su vez, estructura el porvenir conforme a ciertos lineamientos que aseguran la perpetuación de los pueblos como tales. La eterna presencia de los antepasados juega, en los descendientes actuales de las poblaciones originarias de México, Belice y Guatemala, el papel de conservadora de los linajes y de rectora de la cohesión de las familias.

Los rostros cambiantes del entramado social

Del cotejo de los pocos documentos provenientes de todo el pasado antes mencionado (que sobrevivieron a la destrucción llevada a cabo en nombre de la fe cristiana) con los resultados de los estudios arqueológicos, hechos sobre todo en México en el último cuarto del siglo XX, se han podido establecer pasos históricos que llevan a los habitantes de Mesoamérica desde la vida errante de la caza y la recolección hasta las fases sedentarias de las aldeas agrícolas indiferenciadas, las formaciones sociales con organización política incipiente

—con etapas de matriarcado y patriarcado—, y la consolidación de formas de Estados que no desembocaron necesariamente en grandes centros unificadores y centralizadores del poder. Por el contrario, este último tendió a estar fragmentado en espacios considerables a lo largo de la historia. Los cambios se debieron a muchas causas, a saber: el crecimiento demográfico, la necesidad de expandir las fronteras agrícolas y de adecuar las técnicas de producción de alimentos a las nuevas exigencias, los cambios climáticos inesperados (inundaciones o sequías), los efectos de los huracanes, los trastornos provocados por los temblores de tierra, el desgaste político de los gobernantes y la consiguiente pérdida de credibilidad en ellos por parte de los gobernados, las desigualdades sociales que crecen hasta el punto de tornarse insoportables y desembocan en la rebelión, el aumento de las crisis económicas, el naufragio recurrente de valores primordiales y la lenta estructuración de aquellos que los sustituyen, las pestes, las guerras que podríamos denominar internas, o sea, entre pueblos mesoamericanos; y por último, la guerra de desestructuración total llevada a cabo por los invasores españoles en los albores del siglo XVI y la iniciación de la era colonial, que en términos absolutos puso a los descendientes de los pueblos inicialmente vencidos ante la alternativa de vivir desviviéndose (como diría Américo Castro) o simplemente sobrevivir.

Consideraciones finales

En conclusión, la identidad global construida a lo largo de la vida del proceso civilizatorio mesoamericano, así como las especificidades de la misma en cada uno de los pueblos que lo conformaron, tuvieron su propia dinámica de cambios acordes con los avatares de las distintas épocas y se desenvolvieron, al compás de sus propios ritmos, en los espacios geográficos concretos delimitados líneas arriba. La colonización española, aunque no llegó a cercenar en su totalidad los lazos que unían a los habitantes de Mesoamérica con su tiempo y su espacio, desarticuló el orden que de tales relaciones emanaba; y por otra parte, cortó abruptamente a dichos habitantes el acceso a los bienes materiales, coartó las libertades colectivas e individuales y se empeñó, con tanta pertinacia como ineptitud, en desestructurar las conciencias colectivas y aplastar las dignidades grupales y personales. Sin embargo, logró cercar económica y culturalmente a la población, así como obligarla a vivir a la defensiva y, por ende, a conducirse como dominada en la totalidad de sus relaciones con el Imperio dominador, a lo largo de los trescientos años de régimen colonial directo. Es más, algunos de los elementos determinantes de la estructura colonial sobrevivieron a los procesos de separación política de España, acaecidos en el primer cuarto del siglo XIX, y perviven hasta la fecha.

Las demarcaciones espaciales, materiales y mentales del orden colonial

Agresión y colonización

La civilización concebida y consolidada en el occidente del continente euroasiático se caracterizó, desde sus orígenes, por su capacidad para inventar armas cada vez más destructivas y en poner a punto, en forma renovada e ininterrumpida, las técnicas guerreras más apropiadas para servirse de aquellas. Los conquistadores europeos que se lanzan sobre las tierras americanas son portadores de ese bagaje técnico y militar, por lo que el resultado de sus choques con las poblaciones amerindias, orientadas por valores que dejaban en

segundo plano a las actividades guerreras, les fue ampliamente favorable. La diferencia en el equipamiento técnico (caballería, artillería e infantería provistas de armas de fuego y de acero), así como la pericia para su manejo y la capacidad de mando de sus capitanes, fueron decisivas para derrotar a quienes combatían con la protección de cotas de algodón y luchaban con arcos y flechas, así como con lanzas y espadas de madera con puntas y filos de obsidiana. El valor y la determinación caracterizaron a ambos bandos, pero —habida cuenta de las disparidades— no alcanzaron para que los defensores pudieran superar a los atacantes. Por otra parte, el hecho de enfrentar una guerra de agresión no provocada, dirigida por desconocidos con características raciales, étnicas y culturales nunca antes vistas, pertenecientes a pueblos ignotos, poseídos por el afán de encontrar oro y plata sin parar mientes en la forma de obtenerlos, y portadores de una religión antropocéntrica, aplastante e ininteligible, provocó un enorme desconcierto y una perplejidad paralizante en la población total. Si a esos hechos se suma la difusión, casi inmediata y de amplísima cobertura, de enfermedades igualmente desconocidas y mortales (influenza y viruela, principalmente) que literalmente diezmaron a la totalidad de la población, puede tenerse una idea clara del horror que causaron tantas adversidades juntas. Y como corolario de la derrota, juntamente con las aguas bautismales, vino la violación de las mujeres, la destrucción de las élites, la quema masiva de los códices y la esclavización de todos. Quedaron así echadas las bases para poner en marcha una sociedad distinta salida de la polarización vencedor-vencido, rápidamente convertida en una dicotomía más permanente que, al inicio, contrapuso el colonizador al colonizado.

Virreinato y Capitanías Generales

Las nuevas demarcaciones territoriales culminaron en el establecimiento del Virreinato de la Nueva España, que abarcaba gran parte del México actual, así como los estados norteamericanos comprendidos entre Texas y California. Paralelamente, se establecieron las Capitanías Generales de Yucatán, en la península homónima, y del Reino de Goathemala, que abarcó, durante tres siglos, el área que cubren los hoy estados mexicanos de Chiapas y Tabasco (parcialmente), así como las actuales repúblicas de Guatemala, Belice, El Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica, o sea, hasta colindar con las tierras denominadas, al inicio de la colonización, Veragua y El Darién, que con el tiempo pasaron a formar parte del Virreinato de la Nueva Granada (constituido por las actuales repúblicas de Colombia y Venezuela) y que, con el nombre de República de Panamá fue arrancado a Colombia por los Estados Unidos de América al inicio del siglo XX, con el propósito de construir el canal interoceánico, el cual se hicieron adjudicar en propiedad y a perpetuidad. En virtud de lo pactado en los Tratados Torrijos-Carter, suscritos por la República de Panamá y los Estados Unidos de América, a partir del 31 de diciembre de 1999 tanto el canal como su zona aledaña fueron reintegrados a la soberanía panameña.

Tal como puede colegirse, las nuevas fronteras internas determinaron el desenvolvimiento de dos sociedades coloniales, mexicana una, centroamericana la otra. Las diferencias fueron marcadas por la forma de explotación de las riquezas naturales y de los consumos interno y externo al que fueron destinadas. De ello dependió la predominancia de uno u otro sistema de aherrojamiento de la

población laboral pues, según el tipo de trabajo y la época, privaron y/o coexistieron la encomienda, el repartimiento, los servicios personales, la mita, etc. En México, cuyas regiones centrales contienen grandes vetas auríferas y argentíferas, la vida económica tuvo como eje la actividad extractiva, a la par que la del transporte terrestre a fin de llevar el producto a los puertos de embarque, ya que el destino final del cargamento fueron los puertos andaluces. Simultáneamente, se llevaron a cabo grandes obras de construcción con fines religiosos y civiles, para lo cual se desmantelaron muchas de las pirámides templarias más monumentales; se obligó a los pobladores indios (aquí ya aparece el término que habrá de englobar y despersonalizar a toda la población originaria del continente que los europeos nombrarán América) a trabajar la tierra para alimentar a los colonizadores y alimentarse ellos. Así mismo, se les destinará al pastoreo de los hatos de los ganados inicialmente traídos de España, y se les empleará tanto en las labores de acarreo, en general, como en los servicios personales.

En el Reino de Goathemala, donde los recursos minerales buscados por los españoles son bastante escasos, sobre todo si se los compara con los existentes en el resto de América, las actividades productivas giraron en torno a la producción agrícola, tanto para satisfacer las necesidades internas como para la exportación, a la cual se destinaron, en orden sucesivo, el cacao, el añil o xiquilite y la grana. El modelo así creado descansó en el cultivo de un solo producto, el que con muy poca transformación fue remitido a la metrópoli, en la cantidad y al precio tasados por ella. Esta actividad constituyó el eje de la vida económica y fue la única fuente de obtención del dinero fuerte que sirvió para la adquisición de los productos europeos suministrados desde España. El trabajo de los indios se hizo en condiciones de mucha dureza, de explotación exagerada y de humillación permanente. En otros términos, se puede afirmar que un elemento esencial para que el sistema de producción y distribución rindiera beneficios era el mantenimiento de relaciones laborales tan desiguales como tensas, en las que, por otra parte, el colonizador percibía una parte de la ganancia, ya que la más importante y final se transfería a la metrópoli. Desde luego, por aparte existió hasta el último momento el quinto real y, para toda la población, el tributo, amén de los impuestos propios de la Capitanía General.

Es necesario hacer hincapié en el hecho de que la mano de obra fue sacada de las regiones más densamente pobladas tanto de México como de Guatemala, o sea, de las áreas donde los núcleos de habitantes estaban más capacitados para realizar las labores agrícolas, artesanales y artísticas, así como para aprender y poner en práctica las técnicas artesanales y manufactureras traídas por los europeos. La ubicación de las ciudades y pueblos coloniales, así como sus centros de producción económica siguieron, en muchos casos, los patrones de población propios de la anterior Mesoamérica. Sin embargo, su función más importante fue la de actuar como centros de agresión colonial, enlazados a la metrópoli a través de los puertos y con el interior a través de los cascos de las futuras haciendas y fincas, a cuyo servicio y para beneficio de las explotaciones mineras se acasilló (según expresión de la época) a la población en las repúblicas y pueblos de indios. En las ciudades hubo barrios segregados proveedores de los hombres y las mujeres dedicados a las tareas de construcción, acarreo, limpieza, etc. y, desde luego, a los servicios personales.

Los colores de la vergüenza social

Ahora bien, la fuente de desigualdades y conflictos sociales y personales más acabada fue el sistema de jerarquías sociales generado por el orden colonial en su totalidad. El hecho de otorgar los privilegios más altos a los peninsulares, es decir, a los individuos originarios de la península Ibérica y, en orden decreciente, a sus descendientes nacidos de padre y madre peninsulares en suelo colonial, llamados criollos en México y América Central, creó los dos peldaños más altos de la sociedad colonial. Desde el principio sus esfuerzos se encaminaron, simultáneamente, a mantener, por una parte, el poder político mediante el control de las actividades económicas y administrativas y, por la otra, a justificar su superioridad innata en el hecho de ser de tez blanca y de tener una apariencia física distinta de la de la población indígena. Por supuesto, la profesión de la fe cristiana era el basamento primario de sus personalidades colectiva e individual, por lo que la acción misionera ocupó un lugar permanente de privilegio. En torno a su prédica y su práctica se anudaron los lazos primordiales de la ideología de la colonización, mediante una búsqueda constante de la sumisión incondicional de los súbditos indios a las deidades cristianas y a la Corona española, así como a sus representantes visibles e inmediatos. En otras palabras, el conjunto de diferencias surgido a raíz de la dicotomía vencedor-vencido, así como el paso siguiente que contrapone a los nuevos propietarios, amos (y más adelante, encomenderos), centralizadores de los poderes económico, político y religioso, con los despojados (esclavizados primero y un poco después encomendados), desarraigados, desprovistos de derechos y obligados a prosternarse ante dioses blancos y extranjeros, dan paso a una ideología que justifica la victoria militar y el sojuzgamiento consiguiente de los vencidos en el hecho de que los vencedores triunfan porque desde antes de la guerra, por ser blancos y cristianos, eran superiores a los indios morenos y paganos. La cristianización de éstos no los exime de su inferioridad nata, pero los pone en la vía de una eventual salvación que, obtenida mediante los sufrimientos experimentados en este mundo, podrán disfrutar eternamente en el otro. Por consiguiente, las desigualdades que descansan básicamente en la explotación económica de pueblos y recursos naturales en provecho de una élite dominadora, no sólo quedan postergadas sino que son envueltas en un manto ideológico justificador de las eternas bondades de unos y de las execrables maldades de los otros. El hecho de que éste haya sido el sustento ideológico que rigió la vida cotidiana de la sociedad colonial nos coloca frente al triunfo de una de las manifestaciones más claras del fenómeno que, en el lenguaje de fines del siglo XX, llamamos racismo. Su fuerza es tal que hiere aún hoy día las conciencias de los pobladores de México y América Central.

El hecho de partir de las dicotomías antes descritas no es más que un paso metodológico, ya que, en la vida de cualquier conglomerado social, nunca se dan con nitidez. Más bien, la realidad da paso a una gran cantidad de situaciones intermedias que matizan las ideas y los comportamientos grupales e individuales. En el caso que nos ocupa, el fenómeno matizador es el mestizaje, cuyos borrascosos inicios y lacerantes derroteros, siguen estrujando nuestras vidas. El primer acto se dio con la invasión. Las mujeres mesoamericanas que quedaron preñadas, luego de ser tomadas por la fuerza, parieron a hijos e hijas no deseados por ellas ni por quienes las violaron, en el caso de que estos últimos se hayan enterado de su paternidad. El fruto de estas relaciones

indeseadas, aunque individualmente quedó cerca de la madre, socialmente ocupó una tierra de nadie, ya que tuvo que soportar el repudio abierto o encubierto de quienes lo rodeaban. El segundo y más prolongado acto sucedió junto con el proceso de colonización. Las mujeres indias asignadas a los servicios personales, tanto en las explotaciones mineras y agrícolas como en las casas de las ciudades y poblados menores, tuvieron que ceder a los requerimientos o a los caprichos de los encomenderos y de sus sucesores. Los hijos mestizos quedaron inicialmente dentro o cerca de los centros de agresión colonial y, consiguientemente, bajo las órdenes de los patronos peninsulares y criollos, primero, y también mestizos, más adelante. La afluencia de peninsulares fue grande a la Nueva España, pero no al Reino de Goathemala. El acceso a las riquezas era mucho mayor en la primera y esa circunstancia atrajo a los flujos migratorios. De ahí que el mestizaje fuera más copioso en tierras mexicanas del centro y del norte y bastante menos importante en el sur y en el área centroamericana. No obstante, en esta última se afirmó en los ámbitos urbanos y ocupó las posiciones de importancia media en las explotaciones agrícolas, así como en los poblados menores. Obviamente, donde pesó más fue en Santiago de Goathemala (hoy Antigua Guatemala) por ser la capital del reino y, desde fines del siglo XVIII, en la Nueva Guatemala de la Asunción (hoy Ciudad de Guatemala), que la sucedió. En términos absolutos, la población india fue mayoritaria pero, a causa de su postergación, tomó dentro de la sociedad colonial el carácter de una minoría. La población mestiza, llamada ladina hasta hoy en el sudeste mexicano y en Guatemala, creció a un grado tal que, con el correr de los tres siglos de régimen colonial y, sobre todo, durante los 179 años de vida llamada independiente ha llegado a copar los rangos de las clases medias urbanas y a prevalecer en algunas áreas rurales. Sin embargo, en los últimos años del siglo XX, ciertos grupos urbanos de origen maya, en Guatemala, hacen sentir su presencia económica, cultural y política con fuerza creciente.

La creación social más significativa y, a la vez, más negativa del régimen colonial fue el sistema de castas, a cuyo tenor la población quedó dividida en función de la presencia en cada uno de sus individuos de supuestos entrecruzamientos de las "sangres" correspondientes a los blancos, los indios y los negros. Esta categoría abarca a los descendientes de los desdichados traídos al continente americano, como mano de obra esclava, desde el África subsahariana, entre los siglos XVI y XIX. Algunos estudiosos han calculado que el total de víctimas de ese tráfago infamante llegó a los 13 millones. En su mejor momento, la taxonomía racista llegó a ver hasta 16 divisiones, a partir de los ladinos (cruce de blanco e indio), los mulatos (cruce de blanco y negro) y los zambos (cruce de indio y negro). Sobre el particular hay abundante memoria en los documentos coloniales, en los relatos de viajeros que recorrieron las posesiones españolas, y en la literatura de la época. Todo ello hace decir al chileno Lipschutz que la futura América Latina cimentó sus bases sociales en la pigmentocracia, la cual fue el paso previo a la posesión de bienes, poder y prestigio. En la cima de esa pirámide social estaban colocados, desde luego, los blancos y los que querían parecerlo. Estas apreciaciones siguen vigentes hasta el presente y continúan trazando fronteras tan intangibles como determinantes, a veces inconfesables y otras brutalmente gritadas por quienes quieren sobreestimarse a base de la subestimación de indios y negros, aun cuando su apariencia física los acerque más a éstos que a cualquier otro modelo físico. Esa

confusión de sentimientos, de pensamientos y de irrealidades sigue siendo el sustento de la que podríamos designar ideología social básica de México y América Central. En ella está comprendida también la idea de que todo mestizo desciende directamente de un mítico padre español, cuya identidad no puede precisarse pero que indudablemente existe. En contraposición, queda alejada, postergada y ensombrecida la figura materna india o negra cuya presencia es preferible silenciar o, mejor aún, ignorar. Como corolario, está presente una escala de valores a cuyo tenor los extranjeros (de preferencia blancos, rubios, de ojos claros y de cultura occidental), así como lo extranjero (modas, costumbres, ciencias, técnicas, objetos, máquinas, etc.) son, por definición, superiores a lo nacional y hay que imitarlos, asimilarlos o copiarlos, según el caso. Con ello se niega la capacidad creadora de nuestros pueblos y se acepta una posición permanente de subordinación de nuestra parte. ¿De qué identidad colectiva se puede hablar para quienes social e individualmente piensan, sienten y actúan en la forma descrita? Sin duda, por ello algunos textos de autores norteamericanos y ladinos intentan definir al ladino como al individuo que no es indio, con lo cual reconocen la existencia plena de éste y la ubicación de aquél en una tierra de nadie, vacua, intangible y al borde de la inexistencia.

Las estrategias sociales de resistencia y de acción

¿Y los indios? Su resistencia al sometimiento total al régimen colonial empezó al día siguiente del cese de la lucha militar organizada. Conforme se fueron reponiendo de la parálisis provocada por el choque sangriento y su caudal de enfermedades y desgracias, ante la pérdida de su territorio, sus bienes materiales y culturales, así como de sus libertades, tuvieron que reinterpretar su mundo y reconducir su vida conforme a las nuevas exigencias. La ausencia de los dirigentes anteriores, eliminados o silenciados por los invasores, obligó a la población no sólo a anudar de nuevo las ataduras que la ligaban con el pensamiento ancestral, sino a aceptar las exigencias formales del catolicismo portado por los misioneros y más adelante puesto al cuidado de los curas doctrineros, verdaderos comisarios político-religiosos encargados de velar por la fidelidad a los nuevos dioses y a las autoridades representativas de la corona española. Sin embargo, en la batalla ideológica entablada entre los cultores de ambas creencias, con el correr del tiempo, prevalecieron las verdades propias del pensamiento cosmogónico americano, cuya esencia quedó en los niveles más resguardados de las conciencias colectivas e individuales de la población indígena, en tanto que las formalidades cultuales quedaron en manos de quienes dirigían la liturgia cristiana. El sincretismo religioso obró en las dos direcciones y, a la postre, modificó más al catolicismo propio de estas tierras que a los fundamentos del pensamiento genuinamente mesoamericano, cuyos postulados sirvieron para organizar y mantener la resistencia cultural. El aislamiento al que se sometió a la población dominada en todo lo atinente a sus relaciones con otros pueblos americanos y con otras civilizaciones, incluyendo la occidental, le cortó la visión directa y actualizada del mundo exterior, pero facilitó su repliegue sobre sí misma, el mantenimiento de las lenguas y las expresiones estéticas, la perpetuación de las relaciones con la familia y los antepasados y, por otra parte, dio paso a la aparición del Aj Kij (guía espiritual y cultural) cuya identidad se mantuvo en riguroso secreto. Desde ahí, pudo ejercer sus funciones de consejero y rector de actos litúrgicos sencillos, propios de un culto agrario cosubstanciado con la naturaleza circundante y la inmensidad de los cielos. A

pesar de las condiciones extremas de explotación y de los intentos permanentes de despersonalización, la población indígena no sólo supo salir adelante sino estructurar una estrategia social de resistencia que le permitió superar el acoso de tres siglos de dominación colonial y más de siglo y medio de postergación en los Estados surgidos después de la independencia de España. Durante la segunda parte del siglo XX esa estrategia de resistencia ha empezado a ser sustituida por otra de acción, que apareja tanto la participación en los movimientos armados que han conmocionado a Centroamérica como en el planteamiento de un conjunto articulado de reivindicaciones para cuyo cumplimiento han empezado a aparecer organizaciones no gubernamentales que buscan el mejoramiento de las condiciones materiales de existencia y exigen una participación efectiva en la vida política de la sociedad global. Algunos liderazgos se ven amenazados por las tácticas de cooptación que han puesto en práctica los dirigentes ladinos y no faltan indígenas que hayan cedido a la tentación. Aunque no se puede hablar de un movimiento indio, en el sentido global del término, hay indudablemente varios grupos en movimiento. Su articulación aún no se ha logrado, por lo que la presentación de un frente unitario todavía está muy lejos. Las luchas por liderazgos individuales y la autodesignación de muchos dirigentes no sólo obstaculiza la consecución de las reivindicaciones sino facilita la labor de cooptación por parte de los dirigentes políticos ladinos. Parecería que los intelectuales ladinos han dejado atrás las doctrinas paternalistas del indigenismo, la integración social, el desarrollo de la comunidad, etc., con las que se buscó dirigir desde fuera a los indígenas, cuidando que éstos no fueran más allá de ciertos límites. La actual corriente denominada interculturalidad intenta contornar los errores anteriores, sin tomar en cuenta la existencia del conflicto en todas sus facetas, por lo que su futuro luce incierto. Ahora bien, lo que no cabe duda es que la identidad de los descendientes directos de los pueblos originarios de América, después de ser sometida a todas las asechanzas históricas antes relatadas, ha sabido permanecer enhiesta y adecuarse a las exigencias de los tiempos actuales. La población indígena busca robustecer su reencuentro con su pasado e intenta abrirse paso como tal hacia el porvenir.

La atomización del espacio postcolonial

Como consecuencia de lo anteriormente dicho, es fácil colegir que el espacio regional mesoamericano quedó quebrado por las demarcaciones propias del régimen colonial, lo cual produjo el cercenamiento de muchos vínculos que con anterioridad ligaron a sus habitantes. Los tres siglos de dependencia colonial condicionaron los espacios separados del Virreinato y la Capitanía General. Dentro de esta última las líneas de cohesión no fueron estrechas a causa, sobre todo, de la ausencia de vías estables de comunicación terrestre y marítima, así como de la centralización de los poderes en la capital. Ello influyó mucho en que la República centroamericana surgida de la independencia de España fuera fácilmente fragmentada no sólo por las luchas intestinas de caudillos liberales y conservadores, sino por las asechanzas de la Gran Bretaña y los nacientes Estados Unidos de América, que pretendían construir el canal interoceánico en Nicaragua. Al unirse efímeramente al Imperio mexicano de Iturbide, las antiguas Provincias Unidas del Centro de América perdieron los Altos de Chiapas y dejaron comprometido el destino del Soconusco. Luego, la eclosión en cinco Estados de las provincias restantes

"balcanizó" a la América Central y redujo a sus habitantes a parcelas microregionales sin mayor porvenir. Aun cuando los intentos de reunificación se han hecho con cierta periodicidad todavía no se han encontrado los elementos que, al articularse, nos permitan ubicarnos en una región común.

La identidad garífuna

Conviene hacer referencia, aunque sea en forma limitada, a los pueblos de cultura garífuna que habitan las costas del mar Caribe de Centroamérica, desde Belice hasta Costa Rica y aún más allá. Ellos también tienen una identidad colectiva propia, asentada sobre sólidas bases étnicas, culturales, estéticas, lingüísticas e históricas, que constituyen una base firme para dar ya los primeros pasos en busca de su unidad como población autónoma ubicada en áreas que aunque no estén unidas físicamente, tienen la capacidad para constituirse en región autónoma y conformar materialmente la nación que ya son culturalmente.

"La vergüenza de haber sido..."

Finalmente, no podemos dejar de mencionar que entraremos al siglo XXI en calidad de globalizados y, por ende, en contraposición a los globalizadores. Entre 1521 y 1821 fuimos colonos de España. Junto con la vida llamada independiente vinieron las dependencias sucesivas de la Gran Bretaña, Alemania y los Estados Unidos de América. Empequeñecidos territorialmente y desgarrados socialmente, poblados por grupos humanos que sí saben quiénes son y por colectivos que tienen por delante la ingente tarea de descubrir la verdadera calidad humana que tienen como personas individuales y como entes sociales, estamos aún a la espera de poder construirnos un destino satisfactorio y respetable. Las causas que nos desangraron en las guerras fratricidas del siglo XX siguen vigentes en su mayor parte. Los genocidas, torturadores y predadores del erario público siguen disfrutando de altas cuotas de poder. Somos productores de campesinos sin tierra para los que no hemos sido capaces de crear alternativas laborales. En vez de ello, dejamos que nuestra juventud rural tenga que buscarse la vida en los Estados Unidos de América, en donde la explotan y humillan a cambio del salario que no puede obtener en su patria. Como contrapartida, recibimos a antropólogos, historiadores y misioneros que pretenden adueñarse una vez más de nuestra memoria colectiva y de nuestras conciencias. Y, por supuesto, somos un eslabón de la cadena del narcotráfico y el lavado de dólares.

Para ver la luz de nuestra cara oculta

Los viajeros que nos visiten y reciban nuestra hospitalidad encontrarán en muchos habitantes de Centroamérica a interlocutores fáciles, dispuestos a intercambiar ideas y experiencias, no sólo con soltura sino, a veces, hasta con locuacidad, pero que guardarán para sus adentros, pensamientos y sentimientos que son culturalmente inconfesables. Para llegar a conocerlos en profundidad hay que aprender a reconocer sus silencios y a interpretarlos, ya que en estas tierras, algunas veces, pesa más lo que se calla que lo que se dice.

Carlos Francisco Guzmán Böckler. Licenciado en Ciencias Jurídicas y Sociales. Doctor en Sociología, Universidad Sorbona de París, 1972. Profesor e investigador en el Instituto de Investigaciones Jurídicas y Sociales, Universidad de San Carlos, Guatemala (1985.2000). Libros publicados: *Guatemala: una interpretación histórico-social*, Siglo XXI Editores S.A., México, 1970; *Colonialismo y Revolución*, Siglo XXI Editores S.A., México, 1975; *Donde enmudecen las conciencias. Crepúsculo y aurora en Guatemala*, SEP-CIESAS, México, 1986; *Para recuperar la iniciativa histórica. Guatemala antes y después de 1992*, Suport Mutu, Castelló de la Plana, 1995.

REDES CULTURALES E INTEGRACIÓN REGIONAL EN CENTROAMÉRICA: UNA VISIÓN DESDE EL SECTOR AUTÓNOMO

Sylvie Durán Salvatierra

Sobre redes, como sucede con muchos otros temas culturales en Centroamérica, hay pocos datos precisos o sistematizados, menos estadísticas, y muy reducida disposición presupuestaria para que profesionales o especialistas se dediquen a la recolección y al procesamiento de información necesaria para hacer confiable nuestra percepción de la realidad: muy pocos ven el sentido de pagar *suntuarias* actividades como el trabajo cultural y, menos aún, la investigación o el análisis.

Al igual que en el caso de los creadores con su producción artística, son los propios investigadores culturales los que generalmente subvencionan el tiempo y el esfuerzo que exige producir conocimiento con alguna rigurosidad. Incluso en la academia, por los exiguos presupuestos de los que se logra disponer. En el sector cultural asociativo, en el que como se sabe hay poco dinero, muchos optamos por *invertir* e investigar nuestro campo de trabajo: cómo podríamos decidir nuestras políticas y acciones sin tener aunque sea un mínimo, a menudo sólo aproximado, diagnóstico. Para lograrlo, nos creamos nuestras propias estrategias. En el caso de InCorpore, trabajamos a partir de un equipo interdisciplinario de base y una serie de profesionales cercanos, todos con un alto grado de especialización en diferentes y complementarias áreas del quehacer cultural[1].

Voy a compartir algunas reflexiones concretas que venimos elaborando para una de nuestras áreas de trabajo. Me dedico a ella específicamente desde hace un par de años y, por inopia, me he convertido en una especialista local: Me refiero a las *prácticas* de red en el campo cultural centroamericano.

Son reflexiones que pueden servir para *bocetear* el panorama e invitar a un diálogo de lápices y borradores entre los interesados. Así podríamos ayudarnos a pensar y profundizar nuestra comprensión de un tema importante, relativamente reciente en su conceptualización y práctica, del que algunos somos activistas y que, necesariamente exige muchas miradas para su definición: la integración regional centroamericana a partir y para el fortalecimiento de nuestra diversidad y especifidad cultural.

---

[1] Valdría agregar que nuestro equipo base está constituido en su 75% por personas con otra característica que es su desempeño regular como parte activa del medio productivo cultural: la mayoría somos creadores y gestores profesionales además de investigadores. Este perfil de artistas o profesionales activos como productores o promotores que además se dedican a la investigación, creo, le da un carácter particular a nuestra capacidad de recabar e interpretar la información y al énfasis que damos a la búsqueda de soluciones y a la prospección: nos estudiamos a nosotros mismos para entender cómo sobrevivir y cómo fortalecer nuestras acciones culturales. Este tipo de investigador es bastante común en nuestros medios quizás no tanto en equipos pero al menos sí como individuos.

Este tipo de reflexión de quienes estamos trabajando cotidianamente en diferentes temas culturales, enriquecida con el diálogo, con experiencias de campo realizadas en profundidad y metodológicamente claras, con la mayor maduración que dan tanto el tiempo como el contraste de resultados y —cuando se puede— fundamentos estadísticos; podrían ser una ruta viable para crear conceptos y estrategias válidas para nuestro entorno y, quizás, otros. Es el tipo de procedimiento que intentamos seguir en nuestra entidad.

Plantearé:

- Una serie de apuntes sobre redes y su efecto dinamizador como forma de organización.
- Algunas particularidades del campo cultural centroamericano.
- Las redes en el contexto centroamericano. Incluyo una discusión sobre una *definición* de redes inspirada en nuestro contexto local.
- Algunos ejemplos y un pequeño recuento de estructuras, propuestas y anécdotas de experiencias regionales en red que hemos podido ir ubicando o conocemos, y de las que intentamos una muy preliminar caracterización.
- Problemáticas y conclusiones para continuar pensando.

Las redes como dinamizadores sociales

Redes y diálogo en la diversidad

Fuera de la generalizada condición de falta de recursos —que lastima la capacidad de formulación y acción de muchos agentes culturales—, hay otros elementos que limitan las visiones, los tipos de información y las formas de conocimiento que logran circular en y sobre Centroamérica. Sobre el tema de redes en cultura y sobre muchos otros temas.

Las limitaciones se dan tanto para quienes producen mensajes —¿cómo acceder a los medios?— como para quienes los reciben —¿llegan o se plantean los mensajes en los medios accesibles a los diferentes públicos?—. Doy por sentada la observación de que no todos los medios de comunicación son accesibles a la diversidad de los agentes culturales de la región, ya sea para emitir como para recibir mensajes, y que esto no se da sólo por razones financieras sino estructurales.

Menciono algunas sin un orden particular: hay temas que sólo se legitiman en formatos restringidos en su representatividad y circulación; hay pocos espacios de vulgarización del conocimiento especializado; las obras y sobre todo los espacios masivos de difusión no son siempre de la mejor calidad; los agentes de culturas no letradas, populares o étnicas que constituyen una gran parte de nuestros agentes culturales no tienen asegurada su participación en buena parte de nuestros medios de comunicación y de nuestra institucionalidad, especialmente si no cumplen con las reglas de la literatura y el *aculturamiento* mestizo, etc.

Las exigencias o compensaciones complementarias no existen: rara vez se pide a las culturas hegemónicas que aprendan a manifestarse o a dialogar en

—o con— los medios y los códigos de las culturas alternativas. Tampoco hay regulaciones que aseguren o promuevan la representación plural de nuestra diversidad cultural en los medios: TV, prensa, difusión de productos artísticos locales. No es una sorpresa: la discusión entre globalización y sostenibilidad/diversidad cultural está a la orden del día a nivel internacional aún en países desarrollados como Francia, España o Brasil y Argentina por citar algunos; con antecedentes de políticas públicas sobre este tema o de industrias culturales fuertes que hoy buscan cómo enfrentar la *estandarización global*. De hecho, son ellos los que están posicionando el tema en la agenda política global. En definitiva, ni global ni localmente, la comunicación es dialógica o plural.

En nuestros países, la polaridad civilizado-bárbaro fue incorporada muy temprano en nuestra historia de países hijos de la Colonia imperial y sigue fracturando nuestras identidades nacionales y a la familia centroamericana, ya no sólo desde el ojo de afuera, sino también en nuestra propia convivencia interna y en la imagen que intentamos proyectar desde dentro hacia afuera.

En el campo de las expresiones artísticas esto se manifiesta, por ejemplo, en como el *ideario* y la autoconciencia nacional trastocan la diversidad cultural y a nuestros complejos mundos *ladinos*, y nos hemos habituado a una idea abstracta y homogéneamente indefinida de una identidad de *mestizo occidentalizado*.

Resulta así que lo autóctono se menosprecia o se difunde como algo chabacano o cliché con lo que la definición de lo "artístico" condena a las manifestaciones endógenas a no ser consideradas sino subgéneros o piezas de souvenir o de museo "del pasado". Tradición=pasado, defunción o retardo. Ésa es la fórmula. Las artes de nuestras culturas tradicionales se "musean" y se marginan de lo que se considera contemporaneidad o Bellas Artes.

Tal y como ellas son cultivadas por sus portadores tradicionales tienen prohibido ser géneros clásicos o expresión contemporánea del arte. A menudo se les niega siquiera ser consideradas "arte", son sistemáticamente etiquetadas como artesanía y folclore. No es extraño: las categorías del Arte, definidas en los centros del Norte, son las que asumen nuestros artistas profesionales y élites intelectuales, urbanos y salidos de nuestras academias europeizantes. Sucede incluso, por ejemplo, que el interés por lo local pase por movimientos como la Antropología Teatral en el caso de las artes performativas o por las mecas del arte plástico de vanguardia, o la Educación Somática para legitimar valores ancestralmente tradicionales. Es decir nos legitimamos siempre en referencia al Norte, casi nunca motivados exclusivamente por nuestra propia interrelación o referencia.

Hacer redes e integración entre nosotros como centroamericanos, a partir de semejante trauma interno y de nuestra sujeción de país periférico, tiene visos de terapia y reivindicación, de urgente necesidad y consistente imposibilidad. Es tocar ahí donde nuestro espíritu duele. Donde nos jugamos la afirmación, nuevos términos de convivencia y la autodeterminación.

Redes y fortalecimiento de la sociedad civil

Es por esta fractura interna que en mi quehacer como gestora cultural y en otros a los que me dedico —la interpretación escénica, la educación

somática— he optado por el trabajo de redes y la "facilitación sistémica"[2]; y con ello, por separarme de la satisfacción o los mandatos de las formalidades académicas, de la institucionalidad regular o de los "especialistas" en la producción de conocimiento o de información. Sobre todo de las fórmulas organizativas que las amparan. En cambio, intento priorizar el compromiso con aquello que más me interesa —personalmente y desde mi papel institucional— que es la producción de conocimiento y la promoción de formas comunicativas y organizativas para:

- La acción ciudadana, es decir el pensamiento crítico y la proactividad de la gente de a pie.
- La sostenibilidad y la profundización de la solidaridad y el trabajo en equipo entre personas de procedencia diversa. Ergo, de personas que no manejan los mismos códigos o modos comunicativos y de percepción; y entre las que no es posible ser plural si solo un tipo de códigos y de organización se considera autorizado.

En el caso de Centroamérica, una cosa es condición de la otra. El empoderamiento de la sociedad civil centroamericana, su integración y sus procesos de reticulación nos exigen a todos los involucrados asumirnos como sociedades culturalmente diversas. Eso significa, en general, que honrar el rigor pasa por nuevas claves. En particular, por utilizar y legitimar modos de organización y de comunicación plurales e inclusivos de esa diversidad; y por asegurar que no se bloquee sistemáticamente a determinadas voces y modos culturales: las tradiciones orales y étnicas, los grupos menos escolarizados o alfabetizados a la occidental, las minorías, las mujeres, los portadores de cosmogonías no judeo-cristianas o católicas, etc.

El trabajo para abrir espacios plurales no se basa sólo en el principio de democratización que ya es fundamental y que es parte de nuestros retos actuales más importantes como región. Es necesario también por razones de generación de conocimiento e inversión a largo plazo: no podemos darnos el lujo de seguir perdiendo el capital de nuestra inteligencia social.

Hoy por hoy, seguimos negando u obviando nuestra diversidad como nuestra riqueza principal y seguimos traumando la especificidad, la capacidad creativa y el aporte de nuestros múltiples colectivos. Hacer red es sumar capacidad, belleza, fuerza, ideas, recursos, intereses, modos de resolver la vida, energía para producir lo que no podríamos hacer solos: desde productos hasta sinergias, desde inversiones hasta incidencia, desde la organización de la gira de una cofradía de 40 danzantes y sus familias para ir a bailarle al Cristo de Esquipulas hasta escuelas bilingües o silabarios de una lengua por fin admitida en el currículo formal, desde pozos de agua hasta el plan nacional de desarrollo, desde obras de arte hasta formas de creer y compartir la fe en Dios, desde negociaciones ante la OMC hasta visiones de futuro o mecanismos que permitan confluir en armonía a una nación étnica o autonómica y al Estado nacional que los cubre.

---

[2] No estoy segura si este concepto existe. Por ahora, lo adapto de la disciplina de la Educación Somática o lo tomo del inconsciente colectivo global.

Hacer red empieza por reconocernos como contrapartes de un mismo espacio y de reconocernos en nuestras capacidades, en nuestras peculiaridades, en el derecho irrenunciable de todas las partes a su existencia y a su afirmación. Empieza por una asignatura pendiente en Centroamérica: el reconocimiento de la diversidad.

Se supone que entramos en la era en la que el conocimiento y la capacidad de ponerlo en valor se tornan los recursos principales. En los países como los nuestros, ése no es un problema sólo de escolaridad o de acceso a la tecnología. Es un problema de participación y autoconciencia. De compromiso con la democracia. Y con ello, de empoderamiento de la autoestima y la capacidad propositiva y resolutiva de comunidades que se puedan vivir en integridad de espíritu.

Red entre centroamericanos = red entre ¿iguales?

En Centroamérica y creo que en casi cualquier territorio del Sur, haber salido (o no, claro está) de la Universidad de Harvard o de Costa Rica, o de una institución oficial o con estatuto jurídico, de un partido político o no; determina si el pensamiento o la acción producidos por alguien son o no importantes, y si merece circular o entrar en red con determinados agentes y posibilidades. A pesar de lo vejatorio que pueda resultar, provenir de un espacio oral o de una cultura minoritaria, codificada o no, justifica negarle a alguien el crédito de ser el que mejor sabe cómo interpretar o qué hacer frente a un problema; o ser el más creativo en determinado momento. O negar que le corresponda justamente el liderazgo, el beneficio económico o la interlocución en determinado proceso. Como si cada cultura no tuviera profundos acerbos de conocimiento para resolver y recrear la vida. Como si no mereciéramos darnos crédito y reconocer nuestro derecho personal y comunitario a decidir qué comemos, cómo nos organizamos, cómo nos comunicamos o cómo bailamos, qué nos parece importante, cómo imaginamos a nuestros dioses, cómo negociamos, cómo soñamos. Ni el derecho consuetudinario maya tiene el mismo estatus que el derecho románico, ni se presentan sistemáticamente nuestros artistas populares en nuestros teatros nacionales, ni nuestros caciques tienen potestades políticas ajustadas a su cargo.

Para un centroamericano y para toda nuestra institucionalidad, los retos de lidiar y hacer relaciones en un medio multicultural y diverso no vienen sólo con la era de la globalización. Son un viejo compromiso que proviene de nuestra propia diversidad cultural interna, de las desigualdades de nuestras sociedades y de las tendencias excluyentes con las que se han construido nuestros espacios nacionales y el medio regional.

Redes e integración social

Hablar de redes y, mejor aún, trabajar en ellas es una de las formas de ir asumiendo el reto de la diversidad cultural y de la integración social de nuestras comunidades. Al nivel que sea: intercambio de información, grandes acciones de cabildeo, acotados espacios de intercambio entre artistas de diferentes culturas, colectivos sumando esfuerzos para resolver problemas de comercialización, proyección o desarrollo técnico en algún ámbito, etc.

Y es por este componente de la diversidad cultural que las redes en el campo cultural tienen mucho que jugar en nuestro proceso de integración regional, integración que es entre países pero también dentro de nuestros fragmentados espacios nacionales y en relación con nuestras comunidades transnacionales. Lamentablemente, al sector cultura como tal y a los otros sectores productivos en diálogo con nosotros, nos ha faltado la lucidez y el espacio social para poner en valor la famosa dupla *cultura y desarrollo* y colocar prioritariamente a la cultura en las agendas de desarrollo actuales.

Redes y gestión cultural

En el caso de nuestro trabajo particular de los últimos cinco años en la producción y la gestión de proyectos culturales de proyección y contenido regional, como en el caso de cualquier otra entidad que logra definir y prolongar su quehacer en el tiempo, hemos ido ubicando prioridades —como mejorar la capacidad de gestión—; y valores —como favorecer la democratización cultural y la participación o promover el reconocimiento a la diversidad en el terreno de la producciones culturales—.

Por otro lado, en lo relativo a las expresiones aceptadas como artísticas, nos hemos planteado refinar criterios y metodologías sobre algunos *intangibles* de la producción de arte centroamericano, —esencialmente en el área de las artes performativas y en el diálogo de las manifestaciones simbólico-estéticas de nuestras culturas tradicionales con las expresiones consideradas contemporáneas—: enriquecer la comunicación, diversidad y profundización de los múltiples contenidos y valores espirituales, identitarios, simbólicos y estéticos del *bosque cultural* centroamericano. Es decir, en algunos de los elementos sustantivos de nuestro sentido humano y comunitario y de la generación, siempre en crisis y en construcción/deconstrucción, de un arte centroamericano contemporáneo.

Y, acercándonos a lo más tangible, nos preocupa cómo puede sobrevivir concretamente el trabajo cultural y buscamos generar conocimiento y soluciones para asegurar la producción y la circulación de nuestras producciones culturales, inexistentes en el panorama internacional y en condiciones de gran desventaja competitiva en los medios locales. Hablamos de productos que van desde las visiones y cosmogonías hasta los productos propios de las llamadas "industrias culturales".

El asunto es que la mayoría de los temas que asumimos como institución en InCorpore son una verdad de perogrullo. Hablar de desarrollo o política cultural supone —cómo no— pensar en capacidad de gestión, democratización y diversidad cultural, circulación de productos, financiamiento, políticas públicas y cabildeo, formación, promoción y comercialización, creación de públicos y de mercados locales, repertorio y líneas de producción artística, centroamericaneidad de nuestra producción artística profesional, infraestructuras, etc. A pesar de ello, lo cierto es que en Centroamérica estos *asuntos* no han sido abordados de forma sistemática y coherente por parte de ningún agente del sector o ningún conjunto de agentes en diálogo sostenido. Especialmente no ha sido hecho por los que parecerían ser los primeros responsables: el Estado y el sector organizado. El segundo no existe... aún.

Por varias razones que no abordaré aquí, la sociedad civil en el campo de la cultura y sus agentes productivos estamos poco organizados y no hemos podido presionar para que se asuman nuestras necesidades. Últimamente las vamos asumiendo nosotros mismos con el ritmo y la lógica de quien trabaja desde:

- Un sector cultural autónomo asociativo en plena emersión.
- Un sector cultural empresarial y enfrentado a los re(s)tos del mercado global: TV por cable y enlatados, transnacionales de la exhibición y sus multisalas, conciertos en vivo de artistas internacionales cada vez más frecuentes, discográficas universales que monopilizan la distribución y la difusión, etc.

Fuera de quién asuma la responsabilidad por ellos, los temas de desarrollo cultural son muy complejos. Lo son por separado (identidad, democratización, mercado...en fin). Lo son más aún cuando se presentan en su conjunto, como sucede en Centroamérica donde ningún aspecto particular parece tener una propuesta de abordaje o soluciones claras.

Todos estos temas, en distintas elaboraciones, con diferentes prioridades y desde diversas visiones; son y han sido objeto de las estructuras y procesos que podríamos interpretar como de *red* en el campo cultural centroamericano y, en general, en el ámbito de las redes culturales a nivel mundial. En Centroamérica, de hecho son las carencias las que han dado origen a varios de los impulsos de alianza y reticulación del sector. El barco hace agua, hay que sumar esfuerzos para salvarse.

Por ejemplo, un tema como la circulación de obras y artistas de la región por la región está en los objetivos de proyectos de al menos los últimos veinte años de una serie de instituciones de todo tipo: estatales, regionales, asociativas, comerciales, federativas, etc. Proyectos del Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA) como la editorial y distribuidora EDUCA o el festival universitario FICÚA entre muchos; de las históricas CELCIT, ITI o la Red de Promotores de América Latina y el Caribe; de la empresa distribuidora de discos DIDECA o de algún plan errático de SONY; del Puente Centroamericano de Teatro, de la alianza Confraternidad Centroamericana de la Comisión Educativa y Cultural Centroamericana (CECC), de la propuesta que arranca ahora de Casas Centroamericanas también de la CECC; de las aproximadamente contemporáneas entre sí: Feria Internacional del Libro en Centroamérica (FILCEN), ENREDARTE EN CA (de cuya promoción participamos) o el proyecto Mesótica; de la Federación de Teatros Nacionales en proceso de creación. Lo mismo se podría decir de ideas como la creación de sistemas de información, sitios web, directorios, organización de encuentros gremiales, etc.

¿Cómo es que se da lo anterior? Sobre todo, ¿cómo siguen redactándose cíclicamente los mismos objetivos y no acabamos de contar concretamente, por ejemplo, con un circuito o un sistema de información?

El campo cultural centroamericano

Particularidades

Algunos rasgos específicos del campo cultural centroamericano, como son su carácter de medio *pre-industrial* o *juvenil* y, por ejemplo, la falta de cuadros especializados o el ayuno de políticas públicas; diferencian los procesos de red en nuestra región y quizás explican lo anterior. Son condiciones diferentes, por ejemplo, de las que se dan en los países europeos o en los países latinoamericanos de industrias culturales ya en plaza o con mayor desarrollo (Argentina, Brasil, México, etc.). Describo brevemente el panorama:

Los medios centroamericanos presentan las condiciones que caracterizan a muchos países latinoamericanos y posiblemente tercermundistas. Somos países de industrias culturales emergentes por no decir que somos *quasi* preindustriales, de economías débiles y de pequeño tamaño poblacional y geográfico. Esto establece un perfil de elementos constitutivos:

- Ausencia de una tradición de políticas públicas y de inversión estatal.
- Poca disponibilidad actual en los presupuestos estatales y menor voluntad política para invertir en cultura, a menudo considerada como suntuaria y poco entendida como un capital de desarrollo.
- En consecuencia, medios artísticos *huérfanos* de políticas de desarrollo y no concebidos claramente como sector productivo o estratégico.
- Sectores productores culturales *activistas* que, condicionados por todo lo anterior, estructuran modos de trabajo voluntaristas y artesanales, y están poco informados o en condiciones muy precarias para enfrentar la complejidad y los niveles de profesionalismo que las industrias culturales han alcanzado en los medios desarrollados.
- Presión y agresiva conquista de mercados por parte de las transnacionales del entretenimiento (norteamericanas en el mundo entero, además de mexicanas en el caso de Centroamérica) y de la política comercial norteamericana comprometida con esos intereses que exige liberalizar el ingreso de sus productos y promueve la *inundación* de los medios locales con su producción simbólica.
- Imposibilidad o desinterés de los distribuidores y comercializadores culturales locales (exhibidores, programadores, productores comerciales, comercializadores de libros, discos y revistas, etc.) de defender al producto cultural local por su falta de competitividad y su poca demanda local e internacional.
- Mercados sumamente pequeños y poquísimos canales de relación entre productores y consumidores locales, lo que dificulta la recuperación comercial a partir del consumo de los productos culturales.
- Condiciones y recursos de producción local muy precarios frente a los estándares hipersofisticados de la producción masiva que inunda casas, televisores y gustos.

- Poco y desigual acceso al *desarrollo* y a la modernidad. Aunque, paradójicamente esto ha dado oportunidad de sobrevivencia a modos culturales autóctonos, implica la sostenida marginación e invisibilización de nuestros agentes más periféricos.

Evidentemente, ese panorama no es el más feliz para la sostenibilidad de las identidades y las producciones culturales de nuestros países y de las pequeñas comunidades centroamericanas.

A ello se suma que esas carencias *de todo orden* —es decir, en todos los temas de gestión y de desarrollo cultural mencionados— hacen que las dificultades se nos presenten a menudo revueltas e indiscriminadas entre sí. Se suma, entonces, otro tipo de complejidad para nuestras redes y procesos de alianza: si el barco hace agua por TODOS o CASI TODOS los costados, y hay que sumar esfuerzos para salvarse.... ¿Por dónde empezar? ¿Cómo repartirse la tarea? ¿Qué parte del barco salvar primero? ¿Salvar a un niño o al que mejor nade para que vaya por ayuda?...

Por aquí aparecen a mi entender, los retos concretos de quienes hacemos redes en Centroamérica: si hay que hacerlo todo o casi todo... ¿Qué hacemos? ¿Cuál hebra seguir primero? ¿Cuál es el próximo paso posible además del agobio y la perplejidad? ¿Cómo no ahogarse en la desesperación aún con el salvavidas puesto?

¿Cómo colegiar esfuerzos, es decir, cómo hacer red y sinergia positiva si es eso lo que no hemos sabido o podido hacer? Si preciso algunas de estas preguntas, veo que efectivamente enfrentamos un medio global o mundial muy difícil pero también que, internamente, jugamos a comernos la cola.

Cordura o locura sistémica

¿Qué le corresponde asumir a cada tipo de agente en el sector y de cada agente *reticulador* o *promotor de redes*? ¿Cuál es la responsabilidad de los tejidos institucionales públicos: CECC, instituciones del SICA, Federación de Teatros Nacionales? ¿Qué es competencia de los organismos internacionales y financieros que promueven —con gran eficacia porque son los que ponen buena parte de los recursos— la integración regional y la formación de redes: organismos como HIVOS, AECI, ASDI, IBIS, el BCIE, el BID, etc. ? ¿Qué debe priorizar la sociedad civil en su estado de organización actual? ¿Qué hacer con las redes transnacionales del entretenimiento o de las empresas de telecomunicaciones que, de pronto, son las principales patrocinadoras de los eventos culturales en alguno de nuestros países? ¿Cómo nos afectan o dialogamos con los procesos reticuladores de otros sectores sociales? Por ejemplo ¿cómo nos afecta la alianza de aerolíneas que encarece o no el desplazamiento entre nuestros países o el hecho de que no haya acuerdos que faciliten la movilización de objetos culturales y artistas por la región? ¿O con la ausencia de acuerdos hacendarios o administrativos que agilicen los trámites de exención de impuestos o de declaratoria de utilidad pública en cada país? O con el hecho de que esas facilidades —unas de las pocas ofrecidas por algunos de nuestros Estados— posiblemente cuestan en tiempo y gestión administrativa de los artistas y de nuestros Ministerios apenas un poco menos sino más que pagarlos. ¿O sabiendo que tener una sanción de apoyo de las instituciones

regionales de los ministerios todavía no implique compromisos precisos a nivel nacional?

O para ilustrar aún más nuestra bizarría: ¿Qué función común cumplen con el medio cultural las redes hoteleras; los artistas o intelectuales que de vez en cuando ocupan puestos de agregado cultural en nuestras embajadas; y las redes que trabajan en los temas de género, de medio ambiente o de solidaridad por el Mitch? Pues que estos tres tipos de red (turismo, diplomacia, ONGs de promoción social) han sido, a falta de mecanismos profesionales de promoción, las responsables de un altísimo porcentaje de las giras al exterior y entre países centroamericanos de nuestros artistas en los últimos años. Como consecuencia basta que no haya de momento una crisis aguda de huracán, guerra o hambre; que cambie el diplomático de turno o que el producto cubano sea más barato y de mejor calidad para que nuestros artistas se queden en casa.

Además del lado siniestro de esta realidad —que no comentaré—, resulta que salvo por la última razón, los artistas y trabajadores culturales profesionales dependemos de coyunturas totalmente extra profesionales para algo tan importante como la búsqueda de nuevos mercados o nuestras estrategias de promoción. Eso en plena era de la globalización. ¿Cómo existir o conquistar un espacio en el panorama global con esta precariedad? ¿Cómo podemos haber omitido el enfrentamiento consistente de este conjunto de problemas?

La respuesta parece ser algo como *no hay redes eficaces y el sistema no funciona porque no hay redes eficaces y el sistema no funciona*. Algo falla en nuestras también inexistentes escuelas de gestión cultural: teoría sistémica o ánimo democratizante.

La ausencia de una agenda de desarrollo para el sector

Las redes, como cualquier otra cosa, no pueden sino reproducir o construirse a partir de las características existentes en su contexto. Como acabo de describir al principio de este apartado, el nuestro es bastante disfuncional. Voy a esbozar muy rápida y simplificadamente dos elementos que pueden servir para reposicionarnos y darnos ventaja sobre esa condición:

- En términos del sector cultura, nuestra comunidad centroamericana se funda en dos variables:
    - Las raíces históricas de nuestra diversidad cultural.
    - Nuestras condiciones de desarrollo para enfrentar el mercado y las industrias culturales.
- En los textos y foros de muchas instancias e instituciones, hay referencias regulares a la primera condición cuya expresión actual no es tanto la unidad como la diversificación: Centroamérica presenta un abanico enorme de producciones, lenguajes y agentes. Es decir, de necesidades quizás coincidentes en el tiempo y el espacio pero no necesariamente en los modos y las rutas de solución. La segunda condición —cómo enfrentamos el mercado y el desarrollo de nuestras industrias culturales—, en cambio, está casi siempre ausente.

Esto se explica quizás por la tendencia antropologista de nuestras instituciones culturales y su paternalismo; o por el humanismo —muy importante y a fortalecer— sumado a la poca tecnificación del propio sector. Esto nos hace, a menudo, muy poco realistas.

Sin embargo es en esta segunda condición donde hay uniformidad y potentes condiciones y razones de alianza entre los agentes culturales y entre nosotros y una serie de nuevos aliados y oportunidades. Hablamos de industrias, de competitividad, de oferta de servicios, de creación de públicos, de detección de nichos de mercado, de líneas de producción. Centroamérica presenta, como decía, un abanico enorme de necesidades y mecanismos por desarrollar. También de oportunidades.

Frente a todos esos retos, que son a veces las razones por las que buscamos interrelacionarnos para crear soluciones: ¿Superará un entramado de entidades públicas regional, la falta histórica de políticas públicas coherentes o el centralismo imperante?¿Trascenderán las entidades autónomas su empiricismo y su falta de desarrollo gerencial por articularse en red? ¿Debe dejar de preocuparnos el riesgo de entregar por completo al patrocinio privado y al marketing, la promoción de tendencias artísticas sólo porque hay empresas regionales y nos podrían dar más trabajo?

El sistema mejora por ponerse en red. Puede ser tanto como puede no ser. Depende de cómo y para qué se vinculan las partes de nuestras redes:

- ¿Para apoyarse en las mutuas fortalezas y tender puentes hacia mejores oportunidades o para enrollarse en las debilidades y hacer más compleja la situación?
- ¿Para promover la pluralidad o para posicionarse como rey del mercado o de las decisiones en determinado ámbito a cualquier costo y sobre la sostenibilidad de nuestras *especies culturales* y su diversidad?
- ¿Para suplir lo que falta reconociendo las deficiencias y responsabilidades propias de cada agente en el sistema global o para satisfacerse en lo de que *mal de muchos, consuelo de tontos* y responsabilizar siempre a los otros del conjunto de los problemas?
- ¿Para asumir la complejidad del mercado cultural y la importancia política de la democratización cultural o para perpetuar las camarillas, ghettos y feudos tan comunes en nuestros medios culturales?

Es decir, nos aliamos para sostener lo que somos mejorando el sistema o nos aliamos para sostener lo que somos en detrimento del sistema. La segunda opción me parece la crónica de un suicidio anunciado.

Un nuevo espacio de relación permite abrir nuevas opciones si se formula para que así sea. ¿Cómo articular redes para abrir nuevas opciones? ¿Cuáles redes y cuáles formas de relación abren y potencian la sinergia del sistema?

Con esto he adelantado la conclusión del artículo. El tema es que la integración social y regional, y la defensa de nuestro patrimonio e identidad cultural no se resuelve promocionando a las redes sino promoviendo lo que

subyace como valor en ellas: nuevas culturas organizativas y dinamización sinérgica del sistema. Un medio puede manifestarse tan soberanamente irracional y disfuncional que ni una red asegure aquello para lo que las redes sirven.

Exclusiones

Como mencioné en la introducción, hemos llegado a la terrible paradoja de que, a menudo, las exigencias formales —académicas, institucionales u otras— no coincidan con los valores mencionados y que nos interesan (democratización y descentralización cultural, empoderamiento de la sociedad civil). Por lo menos dos razones lo explican:

- En Centroamérica, el empoderamiento de la sociedad civil es una conquista en proceso.
- En el mundo occidental y según la estricta ley del mercado; tanto el conocimiento —esa sofisticación del sentido común sumado a la experiencia—, como el arte —el refinamiento de la expresión, el sentido estético y la recreación simbólica y ritual—, hoy por hoy, se cotizan más entre menos abunden y entre más se banalicen y masifiquen sus productos. Se cotizan más cuanto más se excluya al conjunto social de su propiedad, su calidad y su diversidad.

Es decir, que se cotizan en tanto se pretendan patrimonio de unos pocos virtuosos o preclaros amparados por una serie de instituciones; por cierto, casi todas en crisis y no tan casadas con el tema de la democratización cultural: la Academia, las instituciones culturales oficiales, la crítica especializada, las fuerzas que definen en las grandes mecas del arte contemporáneo, los potentados de las grandes industrias y el mercado en el capitalismo a ultranza, etc. Estas instituciones cumplen con dos características:

- Se declaran o declaran a sus cuadros como los verdaderos y autorizados detentores del saber: académicos, artistas reconocidos como pertenecientes a las Bellas Artes, creadores letrados o graduados en la escolaridad occidental con la tendencia a desconocer el mérito de otras formas de transmisión del conocimiento, los intelectuales bendecidos por determinadas publicaciones o eventos, críticos, etc.
- Cuentan con el poder de definir lo que sucede sin verse exigidos al diálogo o a tener mecanismos de trato directo con el resto del conjunto social, al menos en nuestros países.

Aclaro que no cuestiono el valor de estos cuadros y entidades especializadas, cuestiono su relación con los otros agentes del sistema. Los patrones de exclusión no fomentan la circulación de ideas y el diálogo ni la diversidad. No fomentan redes o alianzas democratizantes o integradoras. Fomentan otro tipo de redes. Es decir, que hay redes de redes. Y no te enredes porque incorporar a otros no es el objetivo de todos los que tejen.

Redes y democratización

En la relación Norte-Sur, al igual que en el tema de género o en la relación productividad-medio ambiente o en la relación sociedad civil-Estado; todas las formas de exclusión e irracionalidad sistémica son suicidas; está cada vez más claro que el desequilibrio es insostenible hasta para los beneficiados por él. Ya ni al que vive de vender carne para hamburguesas le sirve depredar el bosque. A ningún grupo social le sale gratis que sus interlocutores vivan en la indigencia o la marginalidad. El costo en gobernabilidad, problemas migratorios, imposibilidad de generar desarrollo o conocimiento ecológica y culturalmente responsable, la proliferación de la violencia y otros problemas se tornan enormes para el conjunto aunque algunos lo paguen en diferido.

Así como no creo que esta posición sea romanticismo trasnochado, tampoco estoy segura que la Humanidad no tenga, al fin, un destino suicida. Hay que rendirse a la triste evidencia de que las razones morales o la sensatez siguen teniendo poca capacidad de convocatoria o de presión. Por eso es tan importante entender las distintas razones que pueden mover el interés hacia la cultura: razones comerciales e industriales, educativas, de posicionamiento territorial, etc.

Por ejemplo, hoy por hoy, en la discusión internacional sobre cultura y en la capacidad de generar retorno material a partir del trabajo cultural, cuanto más cerca se ubique uno de las industrias culturales y del mercado (audiovisuales, libro, producción discográfica, medios de comunicación) más tangibilidad y más incidencia se logra. Los valores intangibles de la Cultura (nuestro bosque primario cultural) siguen siendo preocupación de especialistas y profesionales del propio sector cultural y de idealistas. Son valores que no hemos sabido socializar ni posicionar en la agenda política. Lamentablemente pues supone un mapa peligrosamente incompleto[3].

De hecho, ésta es parte importante del sentido de las redes, de su promoción y de su sentido profundo de transformación cultural: trabajar o estar en red es una expresión de conciencia de la integridad de los sistemas humanos en los que vivimos y producimos, y la diversidad de agendas que sin ser homogéneas, pueden y deben confluir del conjunto. O nos conectamos y nos asumimos o nos fregamos.

Para preservar un sistema global (sea éste el campo cultural, la sociedad global, nuestra comunidad o nuestro colectivo de trabajo) debemos asumir nuestra correlación y mutua dependencia en relación con la sostenibilidad del sistema. En un mundo de profundas injusticias esto quiere decir a menudo que todos debemos reubicarnos: a los que creen que les va bien o a los que les va mal. Las redes son un campo donde probar nuevas formas de posicionamiento, de relación sistémica, de convivencia.

---

[3] A menudo usamos como referencia en nuestro trabajo, los logros del movimiento ambientalista en la defensa y sensibilización sobre la sostenibilidad como complemento y condición indispensable para la productividad y el bienestar material. Es un proceso que el sector cultura debe cumplir a ritmo acelerado para lograr la sostenibilidad de nuestros recursos primarios e identidades.

Pertenecer a un medio tan diverso culturalmente como Centroamérica y asumir los discursos que validan, por ejemplo, a un artista letrado por encima de una artista de una tradición oral; o los intereses del museo de una gran ciudad en el Norte sobre las preocupaciones estético-simbólicas de un boruca, un garífuna o un maya, o un mestizo es problemático. Es la posición, sin embargo, de muchos de nuestros agentes del propio sector. Si no superamos los patrones de exclusión que nos impiden dialogar y construir desde posiciones de mutuo reconocimiento entre el conjunto de agentes implicados, nuestro cada vez más lavado y soterrado abanico de especificidades culturales seguirá debilitándose.

Redes y regeneración del sistema

Para trascender los patrones excluyentes del sistema, cada parte del sector debería estar dispuesta, regularmente, a un pequeño o gran acto de inmolación para deshacerse de lo obsoleto y lo disfuncional de su quehacer y apostarle a nuevos actos de surgimiento desde posiciones más funcionales para el conjunto. Henos ante la consecuencia de una de nuestras imágenes iniciales: morir y renacer es como hacer terapia...genera resistencias.

Una definición de redes desde lo local

Algunas razones para proponer una definición de prácticas en red, en lugar de tomar alguna ya *autorizada* o formulada son:

- *Las determinantes del contexto*. Como cualquier otra actividad humana, el trabajo en red depende de las condiciones y necesidades particulares de cada contexto. Tal vez sea interesante intentar recuperar la especificidad que nuestra experiencia puede ofrecer por ser esencialmente *centroamericana* (en sus objetivos, modos y agentes promotores) y proveniente de un sector particular: las entidades privadas que fomentan el desarrollo social. A ver qué se ve desde aquí que no se ve desde otras posiciones.

- *Redes y cultura organizativa*. Como otras formas de actividad (actividades en solitario, en grupos o estructuras tendientes a la estabilidad o en espacios jerárquicos institucionalizados[4]), el trabajo en red pone en evidencia y se funda en la cultura organizativa y los modos de establecer relaciones de los colectivos, entidades e individuos que se vinculan. Es la cultura organizativa (uno de los grandes ejes de la cultura, a mi entender) lo que limita o potencia la capacidad y peculiaridad de los grupos, gremios, colectivos para "establecerse en red" o ejercer prácticas en red. Una propuesta de red es la expresión de una cultura organizativa, de una visión de cómo se vive y trabaja "con los otros". Si hay algo común a la gran cantidad de estructuras en red que se pueden contabilizar a nivel regional e internacional es la extraordinaria variedad de estrategias de vinculación y de tipos de relaciones que se fomentan, correspondientes a las múltiples culturas organizativas de quienes las promueven. De nuevo, hay muchos tipos de redes. Lo que, si de diversidad se trata, es muy importante mantener.

---

[4] Todo aquello que podríamos llamar NO-red, que sería una interesante forma de definir RED. No vamos a explorar esta posibilidad en este artículo, pero nos la dejamos en el tintero.

- *Redes y pensamiento sobre redes*. Como cualquier otro objeto de estudio u observación construido, el concepto de "redes" refleja tanto el objeto mismo como a los sujetos que lo construyen y a la situación o condicionantes con las que se construye. ¿Por qué definir? Pareciera que los esfuerzos de definición se hacen por diferentes razones conceptuales o pragmáticas. Entre ellas: legitimar a las redes como nueva forma de organización y de institucionalidad con el fin de posicionarse como interlocutores o buscar financiamiento (que parecieran ser una de las razones más potentes y necesarias que subyacen en el trabajo conceptual sobre redes que me es conocido), el reciclamiento ideológico de los utopistas que resistimos a vivir convencidos de que el próximo hito del desarrollo es próximo super-chip o el momento en que la primera transnacional abra un negocio de comida rápida en La Habana o en el corazón del Amazonas o el Darién (que ingenuidad la mía...), la necesidad de comprender las propias experiencias, de comunicar la propia realidad, etc. [5].

- *Redes y reticuladores*. Una definición de "red" es entonces la expresión de quienes miramos y definimos el objeto RED. Nos define a los ENREDADOS. Quien te habla de red te está enREDando en su visión de cómo hacer y legitimar relaciones, de cómo hacer alianzas. Las redes son una construcción de quienes, por alguna forma de relación con la realidad social, necesitamos perfilarlas. Las perfilamos al hacerlas (es decir, al participar en ellas), al promocionarlas, al pensarlas, al financiarlas, al usarlas, al odiarlas. Toda relación con las redes las construye/deconstruye. ¿Quién hace red? No sólo las redes mismas y los agentes concretos y particulares de cada una. Las redes son construidas por el conjunto social de agentes que sostienen las diferentes culturas organizativas. Es seguro que las redes que fomenta la OMC no son las mismas que las fomentadas por la Iglesia del Evangelio Cuadrangular o las del Movimiento indigenista o de género, y que entre algunas de ellas hay valores compartidos y entre otras no. Lo interesante es que en esta época global, todas empiezan a confluir con incidencia en Seattle o internet.

En resumen quien promueve una RED, promueve su propuesta de *cultura organizativa*, está posicionando y convirtiendo en acto su cultura e ideología organizativa y política. Es por ejemplo, lo que hago en este artículo: hablar de las redes en general desde una cultura organizativa y desde un modo peculiar, entonces, de hacer redes. Es decir, desde una especificidad ideológica y cultural[6].

---

[5] Puedo decir que con todas éstas me identifico, quizás no en el orden planteado.

[6] Quiero comentar que tiendo a preferir a quien discute sobre *redes* siendo *reticulador* o parte de una red (especialmente de quienes las fundan y sostienen) y no sólo como *observador* o participante esporádico de ellas. No porque una posición sea más relevante o meritoria que las otras sino porque, quizás más que frente a otro objeto, la RED como espacio de confluencia, consenso y armonización —y por lo tanto de todos sus opuestos: divergencia, disenso, desarmonía— porta en ella todos los ángeles y demonios de la socialización humana. La convivencia es tanto un pozo de riqueza abrumador como un potencial nido de miserable desencuentro. Nada tan feliz como una familia feliz, y nada tan disfuncional como una familia disfuncional. Las redes sólo pueden ser contadas realistamente habiendo sido sufridas y gozadas y siempre como propuesta en evolución. Son procesos arduos de maduración de

Por eso tantos párrafos antes de llegar a este punto. El problema no es la red X o Y, es la cultura de relación social que se propone, es la cultura de quienes hacen la red. Son sus agentes y ellos como portadores de esa cultura. Eso hace la red. Es una construcción social y cultural densa y, por eso, potente. Y eso quiere decir que las redes son procesos y realidades complejos. No sólo fórmulas organizativas.

La construcción de redes forma parte de la renovación de paradigmas que vivimos hacia lo sistémico, hacia la asunción del caos y la complejidad; es parte del profundo cambio de mentalidades que está gestándose. Termino este apartado con una expresión de la complejidad de las redes, en la definición de las redes hay dos procesos complementarios y aparentemente opuestos (como todas las polaridades útiles y presentes en varias tradiciones cosmogónicas) y por lo tanto igualmente importantes:

- Una tendencia hacia la incorporación de una gran cantidad de formas de alianza y circulación al concepto red, lo que: fortalece su existencia al hacerla vinculante para muchos pero, arriesga disipar su carga de innovación.

- La valoración del concepto red como algo nuevo que no estaba contenido en las anteriores formas de interrelación reconocidas, lo que produce el efecto opuesto.

Ambas tendencias juntas nos dan la oportunidad de tener una mirada más inteligente sobre el fenómeno. Lo que también es una característica de las polaridades de opuestos. Intentaré deslindar dos elementos: las prácticas en red, la constitución en red. No lo voy a hacer de forma directa sino aludiendo a las diferencias en los párrafos siguientes.

Redes constituidas y prácticas en red

Los grupos humanos como parte de su constitución y su cultura generan culturas organizativas particulares y prácticas en red, formas de alianza y coordinación que son la expresión concreta de esas culturas organizativas.

Las redes, formalmente constituidas o no, son los formas más o menos estables o reconocibles en su inestabilidad, y los nodos o agentes responsables de sostener esas prácticas. Como esas prácticas son culturalmente diversas, sus formas son enormemente variables.

Por eso una forma que nos parece más abierta de definición de las redes no es a partir de la forma sino del movimiento y la función: definimos una red no

---

colectivos y de sus modos de interacción. Lamentablemente, lo que se dice sobre ellas por terceros que sólo observan (estudiosos, financiadores, promotores de redes vacías que abundan) o por quienes sólo las frecuentan esporádicamente fácilmente tiende al mito y al discurso. Por suerte cada vez hay más zonas cruzadas de profesionales e instancias que juegan a todas las ligas: estudiosos que estudian en red, agencias de cooperación ellas mismas en red, receptores de fondos cada vez más autogestionarios y con visión gerencial; entidades oficiales y políticas en redes interinstitucionales o regionales, redes de cabildeo e incidencia negociando con las anteriores, etc. Cada vez más, parafraseándome a mi misma (Motivación del I Encuentro Centroamericano de Creadores, Productores y Promotores Audiovisuales), se vuelve claro para muchos agentes la delgada línea que separa los nudos de los tejidos en la historia de las redes.

a partir de su estructura o sus partes fijas como de los flujos que se vehiculan entre las partes y los productos que ellas posibilitan (información, circulación de objetos, cabildeo e incidencia, estrategias colectivas de toma de decisiones, etc.) incluyendo los sentidos simbólicos o intangibles que estructuran esas formas y esos productos.

Hace unos meses escribí para una serie de exposiciones y reuniones para las que, como para este artículo, he tenido que apurar la sistematización de nuestra experiencia:

- "Una red es un sistema de relaciones definido a partir de voluntades, aportes y propósitos específicos.
- La estructura de una red, puede ser más o menos informal, más o menos institucionalizada. Lo importante es cuántos contenidos (*inputs*) son capaces de circular en la red, con qué eficacia y cuánto impacto tiene el producto de esa circulación (*outputs*).
- Las formas de estructuración de una red varían tanto en cómo se articulan en su origen como en las formas que va tomando según la evolución de las relaciones: una red no es esencialmente una estructura, es esencialmente un flujo de relaciones y de contenidos.
- Las redes son un nuevo paradigma organizativo que recupera entre otras cosas, la formación de equipos inteligentes y estructuras horizontales, así como las rutas informales de comunicación.
- Algunas de sus novedades principales son la flexibilidad y la liviandad formal, el fomento a la autonomía, a la horizontalidad de las partes y a la autorregeneración y caos que estas condiciones producen. Cuanto más se aleja de estos principios, tanto más se asemeja a estructuras de alianza tradicionales: federaciones, organizaciones gremiales, comités, etc."

Estado silvestre y procesos de institucionalización en las redes

Diversos tipos de redes han sufrido procesos de visibilización y exposición, por causas endógenas y exógenas. Por ejemplo, entre las razones endógenas: las conquistas políticas y sociales de grupos hasta ahora marginales que como logro y parte de sus revindicaciones políticas o el uso que dan a las nuevas tecnologías de comunicación o a determinadas coyunturas históricas ganan proyección y legitimación de sus agendas y sus formas organizativas. Por ejemplo, en el movimiento indigenista.

Entre las causas exógenas, a veces establecidas como acciones afirmativas o intencionadas, se pueden contar las políticas de las agencias internacionales o del Estado que en determinada región reconocen, promueven o restringen el intercambio y la vinculación entre determinados grupos sociales. En los años ochenta, algunos agentes internacionales y la política americana financiaron la atomización de Centroamérica, a finales de los noventa, la integración es la moda. A Dios gracias, estamos en un tiempo en el que la moda, creemos los integracionistas, nos conviene mientras que los ochenta nos han dejado secuelas nefastas. Eso no elimina que nuestra sujeción periférica es bochornosa.

Interpreto que las redes como concepto, en muchas casos emergen o sirven a la necesidad de dar nombre a las prácticas organizativas colectivas que no entran en las categorías legitimadas. Es decir, por lo que la visión moderna, occidental y nacional-mestiza en nuestro caso, asume como institucionalidad "fiable".

En nuestras sociedades diversas, muchas prácticas no entran en esa zona de legitimación.

El concepto de red permite incorporar prácticas que por informales o por poco convencionales, por incómodas, por lejanas culturalmente de los discursos e instituciones hegemónicas; o por "humildes" (en su impacto y proyección, en su efecto fuera de los enredados directos) no entraban al diálogo social. En Centroamérica, algunas de estas prácticas son históricas, milenarias, con grados oscilantes de formalización: los consejos de ancianos, las cofradías, la familia extensiva o la "mano alzada" como unidades y modalidades productivas. Otras son recientes y de carácter cosmopolita; y —al igual que en el caso de las anteriores— con diversos fines y capacidad de impacto: desde los grupos por correo electrónico de quienes comparten un hobby a quienes se organizan para boicotear las reuniones de los organismos financieros internacionales o a ejercer presión para que se libere a un prisionero de consciencia. Hay, incluso, formas de organización reticular especialmente reñidas a la legalidad y complejas de integrar como las maras.

El proceso de legitimación institucional y de reconocimiento de las redes —seguramente vinculado a los procesos de integración regional que se dan en el mundo desde hace un par de décadas— es muy pronunciado en Europa e inicial en Centroamérica. No tenemos actualmente información precisa sobre el estado de la cuestión en Suramérica. Es un proceso endógena y exógenamente provocado de consolidación de las redes y justamente de ellas como formación institucionalizada[7] o reconocible. Es un proceso indispensable en su fortalecimiento y sobre todo el reconocimiento de los agentes reticuladores. Este proceso, sin embargo, es paradójico para la evolución de las *prácticas en red*.

¿Cómo integrar la institucionalidad regular con la esencia abierta, cambiante, caótica y compleja de las prácticas en red en "estado natural" o silvestre? ¿Cómo integrarlas a la institucionalidad centralista y heredada de las metrópolis sin que ese exigido "aculturamiento" les robe la esencia? ¿Cómo sistematizar y promover los hallazgos organizativos y la vitalidad de las prácticas en red espontáneamente constituidas —"silvestres"— sin convertir la promoción de redes en un vivero estandarizador? ¿Nos interesa la reproducción en vivero, masiva y estandarizada de procesos de red? ¿Para cubrir qué necesidades? ¿Qué implica la lógica silvestre o la de vivero frente a contenidos de red como la producción artística de alta calidad, la "cultura auténtica" —productos únicos—, o frente a la comercialización de productos culturales o la formación de formadores que exigen procesos de estandarización (curricular, mercadotécnica)?

---

[7] De hecho son casi una moda en la cooperación internacional.

Redes en Centroamérica

Centroamérica tiene una larga historia de redes, interacción y modalidades de alianza. En vista de que ya sobrepasé el límite de páginas solicitado para este artículo, remito a los documentos citados en la bibliografía, concretamente a la formulacion que se hizo para el proyecto Carta Mesoamericana, al texto del señor Morales y a la cantidad de textos que se han hecho sobre la década perdida, el efecto de la guerra, etc. Del CSUCA para acá, hay 50 años de intentos de red en Centroamérica.

A continuación, voy a referirme a algunas de las observaciones que más útiles me han sido en el trabajo y que son parte importante de los criterios con los que tomamos decisiones en nuestra coordinación.

Como mencioné antes, un asunto notable es que en varios de los esfuerzos para poner en red a entidades culturales de la región hay temas reincidentes: generar sistemas de información (desde hace diez años esta idea incluye sistemáticamente un sitio web), un corredor centroamericano para los artistas, casas culturales centroamericanas, una distribuidora de libros, mecanismos alternativos de distribución de revistas y otros objetos culturales, etc.

Hoy por hoy, ninguna de estas cosas realmente existe, hay algunas en germen (siempre hay alguna en germen) o en crisis de sobrevivencia (somos un sector siempre en crisis) pero no han sido realmente solucionadas de manera estructural y sostenible.

Preguntarse por qué sucede esto, cómo hacía al principio, es indispensable para una entidad como la nuestra que se ve pensando el agua tibia de nuevo, que pretende aprender de la experiencia y que no puede darse el lujo de despilfarrar o equivocar de destino sus acotadísimos recursos. ¿Cómo tanto fracaso? ¿Son acaso fracasos? Es obvio que estas son ideas y contenidos pertinentes: por algo aparecen en las intenciones de todas las instancias. ¿Cómo abordarlos?

A falta de una investigación para descifrarlo, plantearé mis ideas empíricas al respecto, algunas ya esbozadas:

- No hay suficiente conocimiento técnico específico en los temas culturales. Si un problema es la comercialización necesitamos agentes que sepan y propuestas que sirvan específicamente para eso: comercialización y mercadeo de productos culturales. Si el problema son los públicos pues eso es con los programadores y con políticas adecuadas que hagan viable su tarea de cultivar y atender públicos. Si el problema es de capitales de inversión para la producción y la incentivación de diversas tendencias artísticas de calidad, pues es otro tema. ¿Que si es un problema que se conecta con el de la comercialización y el de los públicos? Claro, pero no es el mismo, requiere de otras especialidades, de otros agentes, de otras lógicas. En armonía pero distintas ¿Que el problema es la formación y la metodología de entrenamiento para una disciplina específica? Pues a enfrentarlo con la misma conciencia y calidad con la que un biólogo se especializa en las algas o los delfines y no necesariamente pretende o puede después además ser quien organiza a las pescaderías o encargarse

de los osos. Y, a nivel del conjunto, subyaciendo a todo esto: si no hay políticas culturales públicas pues no hay políticas públicas, y eso lo complica todo porque es imposible relevar al Estado de sus responsabilidades. Ni obligar a que las asuma sin una sociedad civil fuerte capaz de exigirlo. De hecho, creo que ésta es una de las grandes diferencias estructurales entre los procesos de reticulación en países tercermundistas pequeños y las redes en Europa o en los países latinoamericanos de industrias culturales más o menos estructuradas y mercados medianos o grandes. Nosotros no contamos con los mínimos de especialización y desarrollo sectorial básicos: ni regulación, ni institucionalidad participativa ni sólidas tradiciones de formación ni agentes especializados en gestión. Somos sumamente jóvenes.

Justamente muchas de las redes en nuestra sociedad civil están emergiendo para dinamizar este tipo de temas básicos de desarrollo que nuestros Estados y sociedades hasta ahora no han logrado resolver. Esto es fundamental para entender y promover adecuadamente el desarrollo de redes, especialmente en la sociedad civil ya que muchas de nuestras dificultades provienen de hacer labor de desarrollo básico —es decir, labor pública— desde la sociedad civil. Lograr inversiones como las que eso requiere desde lo privado nos demanda unas cuotas de voluntarismo, creatividad, capacidad de interlocución y heterodoxia muy importantes. También un desacomodo importante: las asociaciones y otras formulaciones típicas del medio cultural con misiones de desarrollo y fin social no encajamos exactamente en ninguna parte. No tenemos un lugar claro ni en la visión ni en los mecanismos de interlocución de las instituciones locales que no piensan al sector cultural como un sector productivo al que deben servir y ofrecer condiciones para su desarrollo, de las instancias de cooperación internacional que separan la cooperación cultural de la técnica haciendo de la primera un espacio de activismo e imagen, del sector empresarial que no entiende y menosprecia nuestro poco afán o incapacidad de generar lucro, del sistema crediticio que no nos tiene perfilados como sujetos de crédito o inversión.

Ésta no es una condición que necesariamente va a cambiar pronto: hacer funcional y sana la relación sociedad civil-Estado en Centroamérica, establecer políticas coherentes y optar políticamente por la descentralización y la democratización es un largo camino por hacer. De cualquier modo la coherencia de una política cultural no es sólo responsabilidad del Estado, lo es de cada organización, proyecto, entidad financiera, programador cultural, etc. Si aún no podemos mover a las instituciones podemos promover el conocimiento y la comprensión de los retos del trabajo independiente, mejorar nuestras políticas como sector autónomo y nuestra capacidad propositiva y ejecutiva, cabildearnos ante nuestros interlocutores, etc. Finalmente somos un sector productivo y agentes de desarrollo. Podemos comportarnos como tales.

A falta de comprensión técnica y condiciones o voluntad políticas difícilmente podemos tener o actuar en función de una visión estratégica. No se puede hacer estrategia para una realidad mal conocida o distorsionada.

- Paralelamente, no desarrollamos capacidad sinérgica, condición indispensable si consideramos que los recursos escasean, que entramos tarde y que el juego es bien difícil.

- Por último, a riesgo de desentonar con mi retórica desarrollista, falta capacidad de renuncia. Como decía antes de auto-inmolación voluntaria recurrente, de creer en el Ave Fénix de la creatividad humana y la evolución social.

Si esas condiciones existen: conocimiento técnico, visión estratégica, sinergia y riesgo para el cambio; las redes son posibles o naturalmente se dan. Y al revés, las redes relevantes y vitales son las que inciden cargando el ambiente social y profesional con esos valores.

Y justamente, si hiciéramos una lista de estructuras regionales que se llaman o se describen como *redes* o *estructuras reticulantes* y, paralelamente, una lista de instancias, de mecanismos, de proyectos y de procesos de intercambio funcionando con incidencia y vitalidad en la generación de relaciones y flujos, encontraríamos que no necesariamente coinciden. Es decir, que no todo lo que se estructura como red logra activarse, y que no todas las acciones, instancias y espacios reticulantes se encuentran o se traducen en redes estructuradas o formalizadas.

Entramados y culturas organizativas en el campo cultural centroamericano

Con este apartado, no pretendo clasificar las redes centroamericanas pues el encargo de este artículo no pretendía ir hasta ahí y aún no manejamos suficiente información y procesamiento para hacerlo rigurosamente. Creo que sería importante lograr a corto plazo, una descripción lo más extensa e inclusiva posible en función de distintas variables para comprender, apoyar y *vivir* con más éxito nuestras redes y que ellas ganen impacto social. Elementos a considerar podrían ser: la estructura interna, sus formulaciones jurídicas, el origen social e histórico, los contenidos de trabajo, sus objetivos, elementos de prospectiva (si evolucionan hacia otras formas que las originales), etc. Una investigación seria requeriría una indagación detallada de un número representativo y la determinación de indicadores. (Se buscan interesados para hacer esta investigación posible).

Por ahora y para entender y desarrollar lo que hacemos, hemos esbozado ideas que comparto aquí de modo preliminar. Voy a caracterizar algunos entramados que conocemos mejor que otros por ser nuestras contrapartes regulares. Es una invitación a intercambiar impresiones pues son ideas en proceso, de ningún modo conclusiones que se pretendan definitivas o exhaustivas:

Tradición y saber ancestral

Primero me referiré a una serie de *entramados organizativos* propios de nuestras culturas tradicionales que pertenecen a la sociedad civil, están generalmente poco formalizados en términos de la institucionalidad moderna (en términos de su constitución legal, de funciones y organigrama regular, de los ritos o modalidades de ingreso y progreso en la estructura, etc.) y son a menudo poco reconocidos.

Corresponden a este perfil: cofradías; entramados productivos de familias extensivas; clubes garífunas; grupos artísticos —populares, periféricos o no, profesionalizados académicamente o no— que no se han formalizado legalmente; comités de barrio generados a partir de crisis (desastres naturales, agresiones externas) o para organizar los festejos patronales; etc. Varias de ellas se caracterizan por ser estructuras con un arraigo cultural ancestral y, por lo tanto muy potentes en la identificación y sentido de pertenencia que mantienen cohesionados a sus miembros y *dinamizadores* (cuadros líderes).

Por ejemplo, las danzas y otras actividades realizadas por las cofradías (giras, tumos, acciones de solidaridad o acompañamiento hacia sus miembros) son posibles gracias a la inversión monetaria de todos los participantes. Esta inversión es relativamente alta para el nivel económico de los involucrados y supone un *sacrificio* que se ofrece voluntariamente y con gran entusiasmo. Se lo honra diligentemente y, aún en tiempo de *vacas flacas* se busca cumplir por todos los medios posibles. De hecho, el ingreso a la cofradía y a la danza es una promesa de siete años que debe cumplirse a cabalidad. Como explicaré más adelante, la misión de la cofradía no es exclusivamente ejecutar las danzas sino rendir tributo a su fe en determinadas figuras y en una serie de valores precisos. Finalmente, los cuadros líderes —los cofrades mayores— son líderes comunitarios en relación con diversos procesos (desde la tarea de poner pozos de agua en la comunidad a diferentes formas de consejería hacia sus vecinos o miembros de la cofradía).

Estas estructuras a pesar de esta *fortaleza de fe* y el lugar de servicio que ocupan en la comunidad (y que explica su longevidad y existencia aún en tiempos de vacas muy flacas) pueden proteger cada vez más difícilmente su permanencia pues los signos de la modernidad las desplazan constantemente. Por ejemplo, hay un cisma generacional que se manifiesta claramente: al pasar por la adolescencia, los jóvenes tienden a perder interés, quizás entre otras cosas porque nada de su entorno social salvo la familia y el vecindario inmediato les devuelve una imagen positiva o valoradora de la actividad danzaria y social de la cofradía.

A menudo las últimas trazas y expresiones evidentes de estos grupos están vinculadas a las fiestas y rituales que es lo poco que la visión nacional logra aprehender de ellos y que, a menudo, es lastimado en procesos de banalización folclorizante. Resumo brevemente una descripción aún parcial del caso de las cofradías y uno más, el de los grupos artísticos informales:

- La *cofradía de danza devocional* es esencialmente una estructura organizativa con una clara jerarquía que asegura la transmisión de unos determinados valores colectivos. Ellos incluyen toda una ideología del comportamiento del individuo en función del colectivo al que pertenece: cómo se lidera, cómo se sigue al líder, cómo nos hacemos responsables de los compromisos colectivos, del apoyo a los otros y de la creación de espacios colectivos para la catarsis, la emotividad y lo que trasciende nuestros sentidos. En principio son la derivación del ancestral y prehispánico Consejo de Ancianos que, modificado por la catequización, rinde culto al santoral danzando. La danza a la que se dedican propiamente es entonces ritual y, no es el fin último sino que es uno de los elementos que contiene los valores de la cofradía: la propia danza tiene papeles que *siguen* o *lideran* y

se llega a los papeles principales una vez que se ha pasado por todos los otros.

Las danzas de cofradía son a menudo tomadas como la base de lo que se llama ahora *proyección folclórica*, nombre que se ha ido imponiendo justamente para distinguir la práctica propiamente tradicional y la que se hace, con importantes modificaciones, sobre escenarios. Sacada de su contexto, enajenada de los colectivos que son sus portadores naturales y con su peculiar modo de vincularse a su práctica danzaria, la danza se vuelve evidentemente *otra* cosa. Y no es un problema exclusivamente formal o estético.

Los danzantes tradicionales, ésos que invierten sus propios recursos y creen con profunda fe en el Cristo de Esquipulas o la Virgen del Carmen, que prometen por 7 años danzar y se asumen como parte de X Cofradía; danzan de un cierto modo, con unos criterios estéticos y de relación determinados. Para ellos, la danza sin los valores morales, sociales y espirituales que le asignan[8] pierde todo sentido trascendente.

Esta *densidad* de sentidos y la *misión organizativa y social* de la cofradía no se refleja necesariamente en lo que un Ballet Folclórico Nacional X hace luego con la parte estética que pretende recuperar sobre el escenario[9] ni en la ausencia de los cofrades, por ejemplo, en la institucionalidad mestiza-nacional educativa o política donde tendrían tanto que aportar y para lo que tienen tantos méritos. Es decir, somos incapaces de darle el lugar y el sentido que le corresponde a este elemento cultural con toda su riqueza de sentidos, le damos un lugar que los deprecia y perdemos así un capital cultural de enorme calidad y trascendencia social.

- Los *grupos artísticos de hecho*. Tradicionalmente hasta hace pocos años y aún hoy, la mayoría de los grupos artísticos escénicos, musicales, de danza y aún plásticos son grupos de hecho, no formalizados[10]. Salvo ayudas esporádicas del Estado y una inversión relativamente modesta de la cooperación; los artistas centroamericanos cuentan con acceso a poquísimos fondos estatales o municipales, no son beneficiarios de créditos acordes a su perfil, no cuentan con incentivos fiscales que estimulen la inversión y el patrocinio privado, no tienen muchas opciones de trabajo en la escolaridad formal, no cuentan sino una incipiente industria televisiva como fuente de trabajo donde la hay y, en general, se dan sueldos muy bajos para todas las disciplinas, salvo tal vez para los artistas plásticos y los profesionales audiovisuales dedicados a la publicidad. Es decir, que muchos

---

[8] Hablan en términos de ser "buen moro" o no.

[9] De hecho a menudo se pretende *corregir*.

[10] Vale comentar que la formalización se da para acceder a los recursos financieros ofrecidos por parte de instancias oficiales como subsidios estatales en la Costa Rica de los años 70, por ejemplo; o, más recientemente, a nivel regional, de la cooperación internacional. Ambos interlocutores exigen contrapartes formalizadas legalmente, de corte asociativo por lo que el sector está moviéndose rápidamente a articularse en ONGs. En otros países donde el interlocutor que pone recursos es el público, compradores regulares (programadores, distribuidores) o incluso municipalidades que *compran servicios* la tendencia natural es que los grupos artísticos se vuelvan empresas culturales. Como promesa de otro artículo, debo señalar que la relación entre desarrollo de la profesionalidad artística y asociacionismo no está exenta de contradicciones y confusiones. Al igual que entre mercado y arte.

productores artísticos son esencialmente trabajadores informales. En nuestros países se produce arte en cantidad. ¿Quién invierte? Esos propios productores que reciben malos sueldos y venden con modos artesanales y empíricos a muy mal precio su propio producto. ¿Cómo se produce el milagro de la continuidad de expresiones artísticas que tenemos? Con el aporte de los propios productores...sus familias, entramados inmediatos de amigos y un sistema de patrocinadores aún débil y poco asumido en nuestros sistemas tributarios. Aporte, por lo tanto, que rara vez se contabiliza pero sin el que muchos productos y artistas no verían la luz. De hecho, el costo real de muchos de los productos es desconocido hasta para sus productores directos y son difíciles de establecer.
En resumen, somos un sector peculiar de una alta capacidad productiva, de gran creatividad y una gran ignorancia gerencial que crea o produce con razones que aún no integran claramente los criterios del mercado. Igual que tantos sectores productivos emergentes o tradicionales de pequeños productores que han sido beneficiados por políticas para que se desarrollen.

Para terminar con este apartado, me gustaría comentar un acto de *inteligencia* y sobrevivencia que hacen estos grupos de cara al sistema (mercado, formalización) como es la capacidad de asumir o integrar las exigencias de la institucionalidad legal y de la modernidad guardando internamente los modos tradicionales que los propios portadores consideran esenciales para su administración y toma de decisiones.

La fórmula es grosso modo que a la estructura interna tradicional o informal se la dota de un aparato instrumental formal, como un vestido externo que cumple con los rasgos que se les exigen desde una cultura occidental o productiva que no es la suya o que no logra integrar sus valores y prioridades. Adquieren un segundo lenguaje organizativo sin perder su *lengua materna* de cómo hacer relaciones. No es un proceso fácil ni exento de desajustes y disfunciones pero genera posibilidades que soluciones más puristas no abren. Conocemos varios ejemplos de ello en las organizaciones indígenas mayas y kunas, o en los colectivos artísticos que al fin se vuelven conscientes de su condición de ofertores de servicios y de productos culturales (obras de teatro, servicios de promoción cultural, creatividad) sin perder o intentando resguardar sus prioridades y formas de trabajo que, en el fondo, rara vez se ajustan a la racionalidad o los criterios de eficiencia y productividad regulares según los cursos de administración o las normas industriales.

Formaciones oficiales o públicas para la integración regional

Hay, desde hace unos años, formaciones institucionales públicas en proceso de integración regional: una de las más antiguas es el Consejo Superior Universitario de Centroamérica (CSUCA). Más recientes, las estructuras del Sistema de Integración Centroamericana (SICA), incluyendo la CECC (Comisión Educativa y Cultural Centroamericana) emergen a partir de lo que fuera ODECA (Organización de Estados Centroamericanos) cuya nueva carta se reformó para entrar en vigencia en 1993. La Carta fue seguida por otra reformulación, esta vez del Tratado de la Secretaría de Integración Económica de Centroamérica que consagra la voluntad de los gobiernos para profundizar la integración económica y comercial de la región y que incluye a Panamá.

Estas estructuras, además de ejecutar proyectos concretos, se vuelven referentes y producen marcos de relación vinculantes que sirven de apoyo a otros agentes de la región (sector empresarial, ONGs). Su existencia supone la voluntad política de los países y sus gobiernos que, a partir de su ingreso, asumen hacer acciones favorables a la integración.

Otro instrumento reticulante que podemos mencionar es la Declaración Centroamericana para el Desarrollo Sostenible, ALIDES, que se propuso como *la estrategia integral de desarrollo sostenible del istmo*[11]. Ésta incluye a Belice.

Actualmente están en proceso de estructuración, formulación o ejecución otros *instrumentos* oficiales como el proyecto Carta Mesoamericana, el proyecto de Casas Centroamericanas y un sistema de información, entre otros, promovidos por la CECC. También encontramos la Federación de Teatros Nacionales, en actual conformación.

Estas estructuras cuentan con la evidente fortaleza de pertenecer al aparato estatal y, por ello, de tener una estabilidad administrativa e institucional (aunque esto no siempre) así como equipamientos e infraestructuras muy considerables. Además constitutivamente, tienen el mandato de servir al conjunto social.

Nuestra experiencia ha sido, sin embargo, que esto se dificulta porque no se cuenta aún con suficientes mecanismos de relación e interacción con la sociedad civil en los diferentes niveles y que, dado que el proceso de integración no es homogéneo, aún no se han desarrollado relaciones claras de vinculación de las instancias regionales con las instituciones nacionales homólogas. Es decir, que acordar con una institución o los jerarcas de todos los países a nivel regional tiene un efecto facilitador pero no claramente vinculante con las estructuras intermedias a nivel nacional. La capacidad de relación con otros movimientos o grupos depende entonces de la voluntad política y no permite aún facilitar eficazmente operaciones micro o de oficio, como el intercambio artístico entre nuestros países que requiere de acciones y funcionarios intermedios para ser realizado. En cambio, su participación puede ser definitoria y muy efectiva en acciones de cabildeo macro como la inserción en programas, la apertura a líneas de cooperación, etc. Ejemplo de esto, serían las acciones que se hacen en la CECC actualmente de cara a Ibermedia o a la organización de algunos foros regionales especializados que conocemos bien por estar involucrados en su propuesta o seguimiento.

Considerando la vocación integracionista que nos parece caracteriza al sector cultural en nuestros países, es evidente la utilidad y demanda que habrá porque se fortalezcan los mecanismos regionales oficiales dedicados a cultura.

El sector asociativo

De nuevo en la sociedad civil, me referiré a una parte de las estructuras formalizadas. Encontramos empresas comerciales (exhibidores cinematográficos, editoras, salas teatrales de empresario, alquileres de vídeo, etc.) y

[11] Documentos fundacionales de ALIDES. Ver www.sicanet.org.sv/alides

sector asociativo. El ámbito que conozco mejor es el segundo. Estudiar a ambos es una labor fundamental que nos espera.

Como comenté en una nota anterior, las estructuras asociativas culturales y otras ONGs se han visto altamente promovidas y modeladas por su relación con la cooperación internacional. En el campo cultural, la participación de las agencias como entes financieros ha movido a algunas de estas estructuras a formalizarse legalmente, a apurar su desarrollo, a que aumente su capacidad de trabajo e incidencia y a que se precipiten las crisis de crecimiento típicas de los procesos de integración o reticulación, etc.

Algunas distinciones de diversa índole me parecen sugerentes y me atrevo a proponerlas de nuevo como una invitación a comprender nuestras propias dinámicas. De nuevo, no son de ningún modo una categorización rigurosa pero sí un esfuerzo por ir perfilando a nuestros agentes *reticuladores*:

- *Entidades o proyectos made in Centroamérica*: No todas las estructuras de red que se han impulsado desde el sector cultural han sido hechas desde Centroamérica. Al contrario, varias de ellas son la expresión regional de propuestas de espacios de integración mayores como el latinoamericano o el iberoamericano con condiciones de desarrollo diferentes. Una tendencia entonces ha sido —y lo sigue siendo en los foros internacionales— que los países latinoamericanos más desarrollados toman el liderazgo y logran cabildear y posicionar mejor sus agendas. Los problemas y particularidades de los países latinoamericanos más pequeños y de industrias culturales menos desarrollados no se logran vehicular eficazmente o resultan invisibilizadas. Un esfuerzo por comprender y sistematizar nuestras realidades se hace necesario, tanto para los propios agentes locales como para las contrapartes (latinoamericanas, europeas, etc.) que desean entrar en relación con nosotros.
  Tenemos entendido que ENREDARTE y los proyectos particulares de InCorpore son parte de las primeras propuestas de red en el campo artístico profesional autónomo que hayan logrado real alcance centroamericano y que sean *made in Centroamérica* en su concepto y estrategia. Y de hecho, como muestra este artículo y algunos de nuestros últimos proyectos, intentamos avanzar en esa sistematización y mejor posicionamiento de la región tanto para concertar acciones entre entidades centroamericanas como para el cabildeo internacional.
  Otros ejemplos que nos parecen significativos por su impacto y concepto, son FILCEN y el Instituto Latinoamericano de Museología (ILAM). En conversaciones con sus representantes y en sus resultados (que suelen documentar de diversos modos), es posible reconocer importantes procesos de autorreflexión metodológica y cómo están marcando precedentes. Son parte de lo que podríamos caracterizar como *territorio experimental* de las redes culturales centroamericanas. De propuestas como éstas —*made in Centroamérica*—, posiblemente nazca lo particular que nuestra región y su diversidad puede ofrecer al pensamiento y la práctica de redes en cultura. ILAM, por ejemplo, emergiendo en Centroamérica (concretamente en Costa Rica) ha logrado desarrollar un alcance y pertinencia latinoamericanos. Algunos de nuestros proyectos también van logrando una incidencia y un posicionamiento ante contrapartes latinoamericanas y del Norte importante

(por ejemplo nuestro Programa Audiovisual Centroamericano, el proyecto Centroamericalia, etc.).

- Contamos en Centroamérica con otros esfuerzos diseñados desde algunos de nuestros países que, aunque con la voluntad y la perspectiva puesta en la integración regional, no han logrado aún una dimensión centroamericana regular y siguen siendo de proyección más bien nacional. A pesar de esta dificultad, se han constituido en un agente muy importante: son agentes *integracionistas* de cara a su propio medio nacional, otra función relevante en la construcción de la integración cultural de nuestros países. Podrían caracterizarse como entidades centroamericanistas de proyección nacional, es decir, que hacen una labor por la integración de cara a su medio local. Algunos ejemplos serían el Puente Centroamericano de Teatro de Guatemala, El Aleph y ENREDARTE en Panamá.

- Hay también entidades que fomentan redes internas en sus países como CCECLA, conjunto de entidades culturales de La Antigua, Guatemala; el Comité de Centros Culturales Hondureños; Arte Urbano de Guatemala o Arteacción de Honduras, por citar algunos ejemplos. Esta labor es muy importante ya que nuestros medios, posiblemente por el cuadro *disfuncional* que describí al inicio y los años de guerra y fractura interna, están poco cohesionados al interior. Generar un ambiente propicio al consenso y a la concertación de esfuerzos, requiere de acciones en muchos niveles: de hecho hay países donde es complejo para un agente externo encontrar a los intermediarios que sirvan de vínculo al medio nacional de un modo abierto y concertador. Por esto, son muy importantes las instancias internas que tienen esta capacidad de hacer confluir a sus cuadros locales. Suelen, por lo demás, ser instancias muy favorables a entrar en relación y alianza con contrapartes de la región. Entre estos espacios o gestores de vocación integracionista en lo regional y concertadores en lo nacional están espacios como el Teatro Giratablas de Costa Rica; El Sitio; La Luna Casa y Arte de San Salvador; La Bodeguita del Centro de Guatemala; la Casa de los Tres Mundos de Nicaragua, entre otros. Si se nota, todos éstos son centros culturales. La estabilidad y desarrollo de gestión que ello provoca es un elemento decisivo y a potenciar.

- Tendríamos entonces también las entidades o proyectos adscritos a redes macro originadas en otros contextos: entramados que son las versiones o los nodos regionales de redes fundadas y modeladas desde otros contextos o espacios, la mayoría latinoamericanos o el iberoamericano desde donde se estructuraron sus mecanismos y modos de operar: ITI, CELCIT, la Red de Promotores Culturales de América Latina y el Caribe. Cada una presenta diferentes niveles de vitalidad (actual y en el pasado ya que todas cuentan con más de un lustro de existencia). Su función principal, nos parece, ha sido la vinculación del medio a procesos y contrapartes internacionales. No han desarrollado, a pesar de contar con varios años de existencia, una agenda propiamente regional precisa, propuestas de sostenibilidad o especialización en sus objetivos. Su reto principal, quizás, es cómo vehicular la información y los contactos que logran de una manera eficaz al conjunto de los agentes centroamericanos. En este sentido, su estructura más bien formal y federativa en nodos (a veces subvencionados) genera la tendencia

a que se vuelven un filtro o un intermediario que no siempre facilita las relaciones directas ni la apertura y complejidad sistémica que formaciones más horizontales o de *socios de proyecto* posibilitan y que, según nuestra opinión, son los elementos innovadores más interesantes de las redes. Habiendo hecho esfuerzos precisos en esa dirección, sabemos que por ahora, mientras no se perfilan especialidades, competencias técnicas y objetivos muy precisos no es fácil entramarse entre redes, ya qué en la vaguedad se da la tendencia a considerarse primero en competencia que en complementariedad. Es de esperar que, conforme estas estructuras y todas las redes en general, especialicemos y clarifiquemos nuestros ámbitos de trabajo, esta dificultad se resuelva y sea posible entrar más fácilmente en sinergia. Esta evolución hacia la especialización y la mejora del consenso se presenta ya en medios con procesos de reticulación más antiguos como los europeos.

Otra variable importante es dónde se ubican los proyectos de red en términos de si son proyectos totalmente autónomos, semi-públicos, públicos o si mantienen relaciones más estrechas con el gobierno, nacional o local. Esta relación se puede dar en funcion de la recepción regular de subsidios, por provenir o haber sido proyecto del Estado, o por articularse originalmente en el sector autónomo, por ejemplo. De hecho, con el fortalecimiento de los gobiernos locales o de estructuras descentralizadas aparecen centros de actividad semi-autónomos, menos precarios que los espacios estrictamente independientes y con mayor estabilidad para obtener recursos para sus costos fijos y mantenimiento. Ejemplos muy variados entre sí pero que se acercan a esta descripción son: Casa de los Tres Mundos de Nicaragua, la Casa de la Cultura de Puntarenas de Costa Rica, la Casa de la Cultura de Santa Rosa de Copán de Honduras. También las estrategias financieras, la actual gestión de recursos y las propuestas de sostenibilidad son variables a perfilar.

Finalmente, menciono otros agentes o espacios claramente reticuladores:

- *Festivales, foros y otras formas de encuentro*: Aunque no se articulen entre sí como red, cosa que creo sería sumamente beneficiosa para el medio, todos los eventos que permiten la confluencia de trabajadores culturales de la región son un gran capital de fomento a las redes. Ahí se conocen y se enamoran nuestras gentes. Podemos contar los siguientes espacios o entidades responsables: Mujeres en las Artes (MUA) que organizan actividades de este tipo en Honduras y que, de hecho, inspiraron la creación de MUA de El Salvador y al Primer Encuentro de Mujeres en las Artes que se desarrolló en Costa Rica en noviembre de 1999. Junto a ellas, Teorética y el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica son ambos, referente del movimiento plástico y curatorial actual centroamericano. Sin pretender ser exhaustiva, menciono otros espacios relevantes: Festival Internacional de las Artes de Costa Rica (FIA) organizado bienalmente por el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes de Costa Rica, el Festival del Monólogo, del Diálogo y Mucho Más organizado por el Teatro Rufino Garay de Nicaragua, el Festival de Teatro de El Salvador organizado por Artteatro, el Festival Bambú de Honduras, organizado por el grupo teatral de mismo nombre. Éste no es un listado exhaustivo y seguramente hay otros esfuerzos importantes que aún no conocemos.

La cooperación internacional regionalmente organizada

Actualmente una buena parte de las contrapartes financieras e interlocutores internacionales se estructuran ellas mismas como redes. Tienen presencia en varios países, coordinan sus acciones y tienen políticas pensadas para nuestros países en tanto parte de la región centroamericana. Tienen perfiles diversos, desde cooperación estrictamente gubernamental o entidades tipo ONG, desde estrictamente financieras a facilitadoras técnicas. Esa diversificación ha abierto espacios en el medio ya que sus criterios y prioridades filtran el ambiente. Se convierten en un agente que modela el cambio, lo que implica una enorme responsabilidad tanto para ellos como agentes externos como para quienes somos sus contrapartes a nivel local.

Mencionamos a algunas de ellas en base a nuestro conocimiento y relación. Más que el recuento objetivo y exhaustivo, me interesa compartir algunos comentarios cualitativos.

HIVOS. Es el Instituto Humanista de Cooperación para los Países en Desarrollo. Es una ONG holandesa que recibe fondos estatales pero tiene autonomía. El rasgo que consideramos más relevante de su gestión es el hecho de ser prácticamente la única agencia de cobertura regional (salvo por Panamá) estrictamente dirigida a las entidades autónomas y, con un fondo específico para la producción artística y proyectos culturales en general. Además del hecho de que maneja montos de inversión en proyectos que permiten sostener procesos y no sólo asegurar productos o eventos puntuales.

Cuando iniciamos nuestra relación, había una tendencia un poco opuesta en cultura: los fondos de desarrollo institucional o gastos fijos de operación de las ONGs no eran asumidos, aparentemente por lo que habría sido una impresión de descuido en el uso de recursos por parte de ellas.

En el ámbito cultural, esta política varió en los últimos años tanto por la decisión de consolidar algunos proyectos como para fomentar más desarrollo que activismo: fue evidente que la línea inicial de promover el financiamiento a la producción artística y a eventos topaba con la falta de condiciones para la salida o el seguimiento de los mismos. Las contrapartes volvían con la misma problemática, un año después y en mayor número.

AECI. Es la Agencia Española de Cooperación Internacional. En los últimos años, a nivel centroamericano y quizás más pronunciadamente a nivel costarricense, se plantearon dos tendencias importantes: una la coordinación de esfuerzos regionales como parte de la puesta en marcha de la Red de Centros y Oficinas Culturales en Iberoamérica. La segunda tendencia ha sido la de legitimar claramente a las contrapartes autónomas. Ésta ha sido una tendencia clara al menos en Costa Rica que se había iniciado desde la gestión anterior a la actual, o sea que dura ya 8-9 años como línea. Esto es importante por cuanto una parte de la cooperación oficial sólo opera con la mediación del Estado lo que, actualmente paraliza la capacidad de aprovechamiento de las ayudas por parte del sector independiente.

Es nuestro criterio que AECI junto con HIVOS, en el caso de Costa Rica, han sido determinantes en el fortalecimiento de las instituciones y grupos independientes artísticos y de gestión y en la revitalización del panorama

artístico nacional. En nuestra experiencia, esto ha sido seguido por una decidida acción de la cooperación francesa que también está en pleno y enérgico proceso de regionalización a través de *su Centro Cultural y de Cooperación para América Central, CCCAC*. En este caso, es interesante la decisión funcional de esta cooperación de especializar sus contenidos de trabajo en complementariedad con los de la Unión Europea para no duplicar esfuerzos y optimizar sus recursos. Esto muestra de nuevo como la reticulación exige una serie de pasos de reposicionamiento de las partes y definición de ámbitos. Y que éste es un proceso que Centroamérica vive intensamente en la actualidad, entre los diversos niveles de gestión y entre sus agentes culturales.

También cabe mencionar a ASDI (Agencia Sueca de Cooperación), IBIS-Dinamarca, OXFAM (Inglaterra), KEPA (la cooperación finlandesa). Están presentes parcialmente en El Salvador, Honduras, Nicaragua o Guatemala. ASDI, en particular, dedica fondos a teatro, interculturalidad y etnias, y bibliotecología.

Dos tendencias que nos parece importante señalar son:

- La importancia que ha tenido para nosotros lograr la concertación con la tríada de agencias que nos apoyan y que ha hecho posibles procesos sostenidos de un impacto mayor así como ir desarrollando una visión de futuro concertada en determinados ámbitos (audiovisuales, turismo y cultura, documentación, etc), formalizar convenios y articularse más orgánica y productivamente a contrapartes estatales (CECC, IHT) y empresariales.

- El movimiento contrario se relaciona con la *ghettización* de la cooperación cultural, es decir, el hecho de que no se la integre en la cooperación técnica al desarrollo general y que se la especialice en *casa aparte*. Esto no sólo ha sacrificado la financiación de procesos de desarrollo sino que fomenta una visión activista con los proyectos artísticos y culturales. Además parece ir contra la tendencia de otros organismos de cabildeo y financieros (observatorios, foros de especialistas, BID, Banco Mundial) que se promocione la perspectiva de la economía de la cultura y temas como la generación de empleo, la apertura de mercados para obligar a que la cultura se asuma en las agendas de desarrollo. El movimiento de estas entidades no es gratuito: no sólo las industrias del ocio y el entretenimiento siguen creciendo sino que ha habido un esfuerzo del sector por redefinirse en términos que exijan ser atendidos por los sectores político y productivo y sensibilizar sobre necesidades de legislación, políticas hacendarias, protección a la diversidad cultural, a los derechos de autor, etc.

Redes y nuestra misión institucional

Nuestra visión institucional ante el tema de las redes en el ámbito cultural tiene que ver, muy especialmente, con fortalecer la acción ciudadana —del sector autónomo, de la sociedad civil— y con promover la convivencia respetuosa, ojalá fraterna y sí empoderadora de los agentes portadores de nuestra diversidad cultural en relaciones lo más horizontales posible. También con autorizar las visiones y competencias desarrolladas por los agentes culturales locales sobre nuestras necesidades como la más legítima y posiblemente adecuada base inspiradora de propuestas para el desarrollo y

fortalecimiento cultural de nuestros medios. Y por último, con potenciar la inteligencia y fluidez intersectorial, es decir, de un sistema en el que una serie de agentes muy variados participamos y nos relacionamos más o menos funcionalmente: entidades públicas, empresas, asociaciones, organizaciones informales, individuos, creadores, comercializadores, espectadores, etc.

Lo planteado es, al menos, la intención de nuestra misión institucional en la Asociación Cultural InCorpore, entidad que coordino y en la que soy responsable del área de trabajo que llamamos Integración Regional. Añado, como información general, que hacemos prácticas de red a nivel regional, también en nuestras otras áreas de trabajo: investigación y desarrollo, y producción artística. Aún en nuestra última área de servicios culturales; diseñada con un carácter más empresarial y menos asociativo que las otras áreas, trabajamos en alianza con otras estructuras ofertoras de servicios culturales. Además de estar fuertemente involucrados en la organización en red de un espacio que, sin ser el principal o único componente de nuestra agenda, ha sido uno de los que mejor se ha posicionado como marca y del que somos fundadores y coordinadores ya hace dos años: ENREDARTE EN CA[12].

Propuestas integracionistas de InCorpore: Nuestra tendencia es dirigirnos a la promoción de temas estratégicos, la profesionalización de la gestión y la producción artística. Hacemos encuentros y acciones de cabildeo intersectorial, además de producción de espectáculos o colecciones de objetos culturales. Vamos actualmente hacia el desarrollo de estructuras profesionalizadas de servicios lo que marca una tendencia hacia la solución empresarial y la profesionalización y comercialización. Lo hacemos a partir de alianzas de recursos con entidades como la nuestra (asociativas, pequeños empresarios). Además nos planteamos líneas de producción que involucran a artistas de diferentes países con los que jugamos el rol de productora para asegurar la gestión y organización de los procesos creativos y la promoción del producto, así como algunos de los criterios de dirección artística de la obra.

La venta de servicios y la búsqueda de la especialización de nuestras propuestas regionales tiene que ver con la profesionalización de nuestras capacidades y nuestra propia sostenibilidad, temas que tarde o temprano el sector asociativo y en red, enfrentamos. Además, mantenemos una intensa política de canje que constituye buena parte de los recursos de las acciones y de la articulación con otras entidades.

Nuestros programas regionales son: el Programa Audovisual Centramericano; el proyecto EDUCARTE, Arte y Cultura para Nuestros Niños y Jóvenes que hacemos con el Teatro Giratablas; los Foros Pensar desde la Diversidad en el marco de ENREDARTE EN CA 99-2000. Además, la propuesta de promoción Centroamericalia; proyectos de producción artística como MusiCA (línea de *world music* centroamericana), exposiciones regionales curadas o producidas en alianza con artistas y entidades especializadas (máscaras, multimedios, *performances*).

---

[12] Robando las palabras a uno de nuestros mentores, que se llamaba a sí mismo "reticulador precoz", es claro que somos naturalmente unos "activistas reticuladores": unas arañas vocacionales.

Además promovemos la articulación con entidades y proyectos de integración cultural regional afines ya sea en relaciones de servicio o de coproducción: CSUCA, PNUD, Fundación Arias son algunas instancias con las que hacemos este tipo de interacción.

Algunas propuestas con las que nos comprometeremos en la próxima etapa son la promoción de un Circuito Centroamericano de Plazas y Programadores; dar seguimiento en la creación de encuentros en temas especializados para la dinamización del sector: Turismo y Cultura, Hilando Redes Culturales en Centroamérica, etc.

Conclusiones

Las redes se han vuelto una realidad importante por razones de diferentes tipos: porque es la era de la globalización, porque internet y las nuevas tecnologías crecen, porque invertir o tener impacto en un mundo global es imposible solo, porque la gerencia moderna insiste en los equipos inteligentes y en la teoría sistémica...En Centroamérica porque las entidades financieras las priorizan, porque nuestros interlocutores de otras regiones y países y el mercado lo exigen o presionan, porque si un proyecto es regional y si dice red se multiplican las posibilidades de financiamiento, porque empiezan a pulular, porque...

Digo esto, siendo integracionista y pro-redes. Y celebrando que, por fin, la agenda internacional, tenga elementos que creo nos benefician como países. No por eso soy poco realista y entiendo que el panorama es sumamente ambiguo.

El movimiento masivo de fomento a la reticulación y los muchos intereses y elementos que se conjugan en él pueden generar una gran superficialidad y el efecto *boomerang*. Hay que mantener viva la conciencia y realidad de los aspectos profundos y complejos importantes en los procesos de red y alianza.

- Entre las banalizaciones posibles está que todo puede reformularse en redes, todo va a ser red, todas las redes valen, basta llamarse red para subir en el *ranking*. Hay entidades que coordinan dos y tres redes formalmente constituidas. ¿Hay efectos sinérgicos o impactos claros en sus ámbitos después de cierto plazo? Una propuesta de red también puede tener criterios de eficiencia y también puede ser inservible. Al igual que cualquier otra forma de organización, no es por llamarse red que un proceso es vinculante, participativo, pertinente o sostenible. No basta decir red, hay que asegurar mínimos para cada uno de esos aspectos.
  Es decir, que si después de un tiempo, una red no logra modificar algo a nivel sistémico o resolver algo específico del conjunto de partes vinculadas: incidencia, optimización de costos, solución de servicios comunes, información o lo que sea que la red se haya propuesto lograr habría que revisarse: hasta en una red una inversión puede ser al vacío.
- La práctica en red enseguida somete a un gran y productivo *stress*. Nos somete a la evidencia de que construir propuestas organizativas que faciliten la participación, la pluralidad, la convivencia y el consenso no es fácil. No es de extrañar que la democracia y la justicia nos sigan saliendo tan mal a los humanos y entre ellos a los centroamericanos. Y que la utopía no haya prosperado. Las redes, entre otras cosas creo, son uno de los campos de

experimentación en el que múltiples agentes intentamos construir formas más participativas de democracia en todo tipo de niveles y sin línea de partido. Es un ejercicio muy reciente en la historia humana. Intentamos crear nuevas culturas organizativas, nuevas formas de convivencia. Semejante cosa no se logra por decreto o por constitución administrativa, es una práctica cultural. Para que cumplan esas características, las redes deben jugarse como cambio cultural, como cambio de mentalidades y evolución en la cultura organizativa.

Como sea, creo que entender mejor las culturas organizativas que fundamentan las distintas estrategias de red permitiría tener políticas más adecuadas y honestas sobre qué busca favorecerse. No se puede hablar de democratización o descentralización si a quien se le pide cambiar o a quien se financia es a estructuras que no aseguran la participación de otros o si se insiste en deslegitimar a los marginados históricos. Y si el costo que deben pagar para integrarse a los procesos es siempre el de su aculturamiento y renuncia a su especificidad.

Posicionados donde estamos, como estructura autónoma y con nuestro ideario institucional, creemos que debe promoverse que los mecanismos de diálogo institucional y de cooperación regional e internacional se abran a los modos y la participación de la sociedad civil. ¿O quién es el instrumento de quién? En las democracias, es claro que las instituciones, la legalidad y los mecanismos son instrumentos de la sociedad civil para su evolución. En los Estados de marginación y sujeción es el contrario. ¿De qué lado nos ponemos y hacia donde queremos ir? En nuestro caso, estamos claros de que para la sostenibilidad de nuestras producciones y la dinamización cultural de nuestros medios, debemos promover el fortalecimiento de la sociedad civil y la democratización cultural.

Sylvie Durán. Cantante y actriz desde 1982, es fundadora y actual presidenta de la Asociación Cultural InCorpore —fundada en 1995— en la que se encarga de los proyectos regionales, incluyendo la coordinación durante 1999 y 2000 de EnRedArte en CA, Iniciativas para la Integración Artística y Cultural Centroamericana. Esta propuesta mantiene en red a un número creciente de entidades culturales centroamericanas en proyectos como el Programa Audiovisual Centroamericano, EducArte y foros sobre distintas temáticas. Sylvie Durán es además especialista en entrenamiento vocal y escénico y en reeducación del movimiento.

INTERNET EN CENTROAMÉRICA: LA CONECTIVIDAD COMO INSTRUMENTO PARA LAS ORGANIZACIONES CULTURALES DE LA SOCIEDAD CIVIL

Luis Armando Lázaro

Kukulkán.
Huracán del cielo, el mensajero de los Dioses.

Popol Vuh.

Cada época comporta su propia forma de comunicarse, de hacer el amor y de conocer el tiempo. La Centroamérica actual poseída por el Dios de la ambigüedad, el sincretismo y la hibridez, que corresponden a su modernidad tardía e inconclusa, los espacios y los tiempos que comprometen a la comunicación se manejan con esta misma sensibilidad: *a veces sí, a veces no, quizás, podría ser, está bien... quizás sí, quizás...*, etc.

La primera impresión es: en Centroamérica la posesión de los instrumentos tecnológicos de punta se ha confundido con la utilidad y el poder real de la conectividad auténtica.

La dimensión del problema, por ahora, es imposible tenerla en su aspecto cuantitativo, pero sí pareciera haber suficientes elementos cualitativos para, por lo menos intuir, que el recambio de las formas de comunicarse y de estar en el mundo han echado a andar. La cantidad, socialmente significativa, de los procesos comunicativos en Centroamérica, se mueve entre dos extremos visibles: por un lado, el predominio de la oralidad como la forma única o predominante de la comunicación tradicional y, por el otro lado, el internet como la posibilidad real —actual y potencial— de un reposicionamiento de las organizaciones de la sociedad civil, en el ámbito interno, local, regional e internacional, para la comunicación digital.

Comunicación tradicional y comunicación digital, coexisten y perviven en un mundo que no ha terminado por establecer claramente la hegemonía de una de ellas. Cualquier enfoque que se adopte, enfrenta esta situación: el diálogo oralidad-digitalidad es sólo una de las posibilidades culturales y tecnológicas con las que cuentan las organizaciones para establecer sus relaciones con el medio. Para las organizaciones culturales de la sociedad civil, ponderar esta relación exclusivamente en su oposición sería negarse a establecer vínculos poderosos con los medios locales. Pero aceptar sin más que se debe adoptar el correo electrónico y el internet como el único instrumento, o por lo menos el fundamental para comunicarse, tendría reparos para una realización efectiva de los procesos y las conexiones sociales de orden local que demandan otras articulaciones culturales pertinentes. La comunicación es entonces el demonio con el cual hay que debatirse para estar en el mundo y a la vez, incidir en la realidad local.

La apuesta mayor pareciera ser: pensar universalmente y hacer localmente. En otras palabras, el uso de uno no excluye al otro. Por qué tendría que ser así. Aunque sea someramente pasemos revista a tres experiencias en Centroamérica que nos indican que el debate es cómo conciliar ambas y que el planteamiento negativo sobre su contraposición es sólo una nube de polvo que pronto se disolverá en el contorno de los hechos pragmáticos de la necesidad de comunicarse simultáneamente en los dos niveles, en los dos estadios del ser social de lo centroamericano: la tradición y la modernidad ambigua y sincréticamente articuladas y contrapuestas.

Una palabra para el contexto

El perfil del mundo ha cambiado, particularmente después de la II Guerra Mundial, en que se opera una intensificación de la aplicación de los adelantos de la ciencia en los procesos tecnológicos que se adscriben directamente a la producción económica y comercial. Pongamos como ejemplo la descripción que hace el *Wall Street Journal* en 1991, de la fábrica mundial:

> "Cuando un americano compra un Pontiac Le Mans a la General Motors (GM), él hace una transacción o trato no escrito de carácter internacional. De los 10.000 dólares que paga a la GM, cerca de $ 3.000 van para Corea del Sur por operaciones de ensamble; $ 1.850 para Japón por componentes de punta (motores, ejes y electrónicos); $ 700 para Alemania por trabajo de Ingeniería en diseño y estilo; $ 400 para Taiwán, Singapur y Japón por pequeños componentes; $ 250 para Inglaterra por servicios de propaganda y mercadeo; $ 50 a Irlanda y Barbados por el procesamiento de datos. El resto o sea menos de $ 4.000 va a los estrategas en Detroit, abogados, banqueros en Nueva York, lobistas en Washington, seguros y salud de los trabajadores alrededor de todo el país y a los accionistas de la General Motors alrededor del mundo"[1].

Esta estructura de producción y de comercialización genera para sus necesidades de seguimiento, una inmensa telaraña de información sobre el mundo actual y global. El sistema que mantiene viva y organizada esta estructura es la comunicación y ella posibilita esa miríada de estímulos y respuestas a distancia que se actualizan cotidianamente. El circuito universal que ata al mundo se escribe con estas palabras: conocimiento-producción-comercialización-información-comunicación-decisión. En otras palabras el mundo de hoy es una red. "Díme a que red perteneces y te diré quien eres" es el *dictum* que encabeza el decálogo del empresariado contemporáneo.

Pero no es cualquier red, la red comporta su propia naturaleza. Se trata de una red virtual. Los mensajes, para que sean transmisibles, tienen que estar digitalizados, tienen que estar codificados. Los datos, si seguimos en el mismo nivel de abstracción, pueden ser abrumadores:

---

[1] Arias Peñate, Salvador, "Globalización económica, sectores sociales y el nuevo marco de la integración económica en Centroamérica", en *Seminario Taller: La sociedad civil regional y los procesos de integración*, CSUCA, Costa Rica, 1998.

"Se prevé que para el año 2001 haya más abonados a internet que al teléfono; la red de usuarios de internet ascenderá a una cifra que oscilará entre los 600 millones y los 1.000 millones, y la World Wide Web poseerá más de cien mil agencias comerciales. El volumen de negocio de la industria de la comunicación, que en 1995 rondó el billón de dólares, podría duplicarse dentro de cinco años, con lo que representaría el 10% de la economía mundial"[2].

La perplejidad es tal que se ha comenzado a teorizar sobre la configuración del cambio de nuestras vidas por el influjo de los nuevos medios de comunicación, tal como lo alerta el Informe del Club de Roma[3]. No todos entran a la red. No todos están en la posibilidad y la capacidad de enredarse. No todos podrán *ser* en la red. El mundo es desigual en esto, también. El nuevo espectro de la comunicación y de la información demanda también estrategias mundiales sino se quiere reproducir sin más estas brechas globales. Las nuevas oportunidades y desafíos no se presentan en igualdad de condiciones para todos. Las autopistas de la información están cobrando peajes demasiado caros para una buena parte del mundo.

En Centroamérica los datos aún no están consolidados, pero según las cifras de *Estrategia y Negocios* expuestos por *La Nación* de Costa Rica, la región tiene actualmente unas 280.000 cuentas de internet. En términos absolutos es Panamá quién posee el mayor número de cuentas, con 150.000; Guatemala, 36.000; Costa Rica, 35.000, El Salvador, 31.000; Honduras, 19.000 y finalmente Nicaragua con 9.000[4]. Éstos son datos muy primarios, y contrastan con el informe de la Unión Internacional de Telecomunicaciones, que en su Reporte de Indicadores, que publica la revista *I-biz*, para el mes de julio de 2000, indica que Costa Rica ocupa el tercer lugar (3.9% de toda la población) de penetración del servicio internet para toda América Latina, superada en mucho por Uruguay (7.6%) y menos por Chile, (4,2%); y seguida de México (2,6%) y Argentina (2.5%). Ello implica que respecto de Centroamérica, Costa Rica cuenta con más del doble de usuarios de internet que el resto de países[5].

Las diferencias cualitativas son sin embargo de muy diverso orden: por ejemplo en Costa Rica el servicio de conexión es realizado solamente por RACSA y ofrece, demos por caso, 90 horas mensuales por $ 30. En Panamá, Guatemala y El Salvador, a través de las diversas empresas de cada país, por menos de este precio se puede obtener "tarifa plana" —las 24 horas—, y hay compañías que dan acceso gratuito a internet[6].

Pero quizás lo que más interesa anotar ahora es la utilización de internet. La punta de lanza la tienen, como en muchos aspectos, los nuevos empresarios emprendedores. Al menos 94 empresas de Centroamérica realizaron sus exportaciones vía comercio electrónico, esto significó el 2% del total de

---

[2] Beck, Ulrich, *Qué es la globalización*, Paidós, Estado y sociedad, España, 1998.

[3] Cebrián, Juan Luis, *La red*, Taurus, España, 1998.

[4] La Nación, 07-07-2000, p. 5 A.

[5] La Nación, 17-07-2000.

[6] La Nación, 21-07-2000, p. 14 A.

exportaciones para el año pasado. De seguir esta tendencia, se prevé que para este año haya un incremento de las exportaciones por este mecanismo, de un cien por ciento; con esto alcanzaría la cifra de $ 2.000 millones[7]. Éstas son las dimensiones centroamericanas.

Tres imágenes en curso: Puntos de Encuentro, ILAM e InCorpore

Tres son las organizaciones que nos servirán de guía para el análisis, que, por supuesto, no están seleccionadas por un criterio de representatividad de las organizaciones culturales de la sociedad civil. Ellas reflejan, diferentes estadios de desarrollo como diferentes formas de organización. Amén de que sus objetos, objetivos y metodologías de trabajo son distintos. Puntos de Encuentro es una organización "mediana", por su número de miembros, —74 personas—, mientras que las otras dos son de un tamaño relativamente más común dentro de las organizaciones culturales: ocho y cuatro personas respectivamente, como *staff* básico.

Puntos de Encuentro es una organización radicada en Nicaragua que trabaja en el campo del género y de la juventud, con el objetivo de desarrollar capacidades para el empoderamiento de las mujeres y los jóvenes. Está organizada en 5 áreas de trabajo con 19 equipos de trabajo. Puntos de Encuentro comenzó a adoptar el correo electrónico desde 1992[8].

El Instituto Latinoamericano de Museología, (ILAM), es una fundación que surge como el programa de museología de la Escuela de Sociología de la Universidad Nacional de Costa Rica, hasta lograr su conformación autónoma en 1997 bajo la figura de fundación. Tiene el propósito de democratizar la información sobre los museos en América Latina, cubre un servicio de información hasta ahora virgen y por el cual no cobra. El ILAM, desempeñándose como una red, adoptó desde su origen el internet y el correo electrónico[9].

Por su parte, la Asociación Cultural InCorpore, es una organización que tiene su ámbito de trabajo a nivel regional centroamericano. Sus funciones son la investigación cultural, la creación y la producción artística, y la gestión y la promoción cultural. Coordina un conjunto de proyectos en red centroamericana de espacios culturales, gestores, artistas e investigadores centroamericanos. Desde 1995 inicia sus actividades y se formaliza como asociación a partir de 1997 en Costa Rica. Desde 1998 asumió el correo electrónico como uno de sus medios de comunicación y estableció su primera página en internet, que recientemente ha reactualizado de una forma más sistemática, obedeciendo a una necesidad interna de formalizar su imagen corporativa y de sistematizar su comunicación externa.

---

[7] La Nación, 08-08-2000, p. 8 A.

[8] Camacho, Kemly, *Investigación del Impacto de Internet en las Organizaciones de la Sociedad Civil de Centroamérica*, Fundación Acceso, Costa Rica, 2000.
Camacho, Kemly (entrevista), Fundación Acceso, Costa Rica, agosto de 2000.

[9] Herrero, Pilar, *Los museos en Centroamérica, tendiendo puentes*, ILAM, Costa Rica, 2000.
Herrero, Pilar (entrevista), ILAM, Costa Rica, agosto y septiembre de 2000.

Aspectos generales

En el ámbito de la cultura y el arte, las organizaciones que se ubican en el espectro de la sociedad civil, han comenzado a explorar el terreno de la virtualidad comunicativa, del lenguaje digital y de los ambientes en red. Las experiencias son de muy diverso orden, como es fácil comprender, bien se trate del trabajo con jóvenes o de género, los museos o la gestión cultural, pero pareciera que la pretensión es la misma: cómo pueden valerse estas organizaciones de las herramientas de la comunicación global para mejorar su desempeño, rediseñar sus misiones y cumplir con sus objetivos.

Y las organizaciones, por supuesto, también son distintas en su naturaleza y tamaño. Por lo general se trata de grupos pequeños, pero bueno hay excepciones, demos por caso, Puntos de Encuentro de Nicaragua, cuenta con 74 personas de las cuales aproximadamente el 80% son mujeres[10]; pero otras como el Instituto Latinoamericano de Museología, son pequeñas, en el ILAM trabajan cuatro personas, tres mujeres y un hombre[11]; y la Asociación Cultural InCorpore que también son cuatro personas como núcleo inicial, su actual equipo de producción en el área logística oscila entre ocho y diez personas.

De cualquier forma, éstas son agrupaciones que parecieran obedecer, *grosso modo*, a este perfil general: son organizaciones que desde la sociedad civil se han interesado en áreas, a veces críticas, en las que el Estado ha dejado de tener una incidencia decisiva o que rara vez aporta recursos. La pretensión es contribuir a que los sectores o movimientos sociales se conviertan en sujetos sociales o políticos: bien se trate de reivindicaciones de género, de la juventud, de los diversos grupos étnicos, del arte tradicional y contemporáneo, de los procesos de la gestión cultural, etc.

La mística que identificó a los procesos y grupos contestatarios de los años setenta y ochenta pareciera estar contenida en estas pretensiones aún en aquellas organizaciones culturales, que más han avanzado en asumir un perfil más directamente empresarial, como puede ser por caso, *La Casa de la Luna* en San Salvador o *El Sitio* en Antigua Guatemala, o la antigua administración del *Aleph Café* en Ciudad de Panamá. O de aquellas otras que se desprenden también de la solidaridad y la cooperación internacional, como puede ser el caso de la *Fundación Casa de los Tres Mundos* en Granada, Nicaragua.

Los miembros de estas organizaciones, son una mezcla de esta generación de profesionales que adquirieron su particular sensibilidad en el contexto intelectual propio de los años setenta, y una nueva generación de recambio que sin padecer los traumas anteriores, con nuevas habilidades y conocimientos, se lanzan a asumir retos novedosos y ven el mundo sin reparos ideológicos demasiado pesados. Esta mezcla generacional —que socialmente podemos ubicar, en la mayoría de los casos, entre los sectores medios letrados y urbanos—, se caracteriza por ser sensible socialmente, por articular sus relaciones personales con parámetros más abiertos que en el pasado, por

---

[10] Cfrt. Camacho.

[11] Cfrt. Herrero.

asumir los retos ecológicos, por hacerse eco crítico del pensamiento del movimiento feminista, y por hurgar en los ancestros en búsqueda de raíces más sólidas para generar y construir nuevos espacios y creaciones culturales y artísticas.

Éste es el sector social que organizado en empresas, fundaciones, asociaciones, clubes, ligas, o cualquier otro tipo de agrupamiento han decidido explorar lo que significa ser un ciudadano del mundo. Uno de sus instrumentos es apropiarse de las ventajas que ofrecen las nuevas tecnologías de la comunicación y de la información.

El pensamiento es simple y claro, y por lo demás estratégico: nunca antes, con tan relativamente poca inversión, se había tenido la posibilidad de una presencia y una comunicabilidad a nivel internacional, como es posible ahora con el correo electrónico y el internet.

No obstante el proceso no es simple. Descubrir y apropiarse de la herramienta es sólo el primer paso para conocerla y asimilarla, el segundo es provocar en ella y con ella una articulación orgánica con los propósitos de cada grupo, asociación o fundación. La idea no es estar conectados por estarlo. Y finalmente, cómo este esfuerzo llega, de forma convincente, a ser parte de los recursos con los cuales cuentan los sectores sociales frente a los cuales se desempeña el trabajo de cada asociación. Aun Bill Gates puede tener algunos reparos sobre los pronósticos demasiado inmediatos para el establecimiento estructural de la nueva conectividad.

> "Los entusiastas vienen diciendo desde hace años que internet es *para mañana mismo*. Se pronostica con frecuencia que el gran cambio se producirá antes de doce meses. Son pompas de jabón. Las adaptaciones sociales necesarias tardarán años en producirse, y las infraestructuras todavía no están instaladas. Pero cuando los cambios sociales y técnicos alcanzan cierta masa crítica, se produce la revolución rápida e irreversible. Llegará el momento en que realmente despegue el estilo de vida en la Red, digamos dentro de los próximos cinco años"[12].

Éste será un estadio de la evaluación del impacto social de estas nuevas organizaciones, de sus miembros y de sus herramientas, aunque quizás, en este momento, sea aún muy temprano para conocer su real envergadura. Los procesos sociales, y más los procesos educativos y culturales, por lo general cobran figuras reconocibles en el largo plazo. Se están lanzando recién las semillas. Estará bien preparado el terreno, cómo será el árbol y qué frutos dará, será una realidad por avizorar. Por el momento no hay ningún ensayo prospectivo que nos oriente al respecto.

Por ello es de especial relevancia la labor que realiza la Fundación Acceso para contribuir a que un sector de las organizaciones de la sociedad civil conozca y asuma estas nuevas tecnologías, en el sentido que ellas permitirán que se en-reden en nuevas posibilidades de acción social, organizacional y

---

[12] Gates, Bill, *Los negocios en la era digital*, Plaza y Janés editores, España, 1999.

comunicacional. Es de particular interés conocer los resultados de la investigación en curso de Acceso, para tener una primera aproximación de la evaluación del impacto del internet en las organizaciones de la sociedad civil.

Aspectos específicos

Capacidad de aprendizaje

La vertiginosidad de los cambios en el mundo contemporáneo ha puesto en entredicho la capacidad de las sociedades y de los grupos para el aprendizaje. Por lo general la capacidad de aprendizaje no se corresponde con la velocidad de los cambios globales. Por esta razón el aprendizaje de una técnica y de su instrumental debiera corresponderse con el aprendizaje de los conceptos generales que la explican y la informan. De manera que los cambios que ocurran en la operatoria, puedan ser comprendidos en su real dimensión. Con esto lo que se produce, en la práctica, es un doble aprendizaje, la técnica propiamente dicha y su contexto conceptual general. Aprender es una constante para la vida de las nuevas organizaciones. No pueden ser y estar presentes vitalmente, sin asimilar y producir conocimiento.

Ello demanda procesos de capacitación, formalizados o no, para conocer los aspectos particulares de una nueva tecnología. En los casos que estamos analizando, solamente en Puntos de Encuentro se ha ejecutado un plan de capacitación, en los diferentes momentos por los que ha pasado la apropiación del correo electrónico e internet como herramienta comunicativa.

Mientras que en los otros dos casos, el ILAM e InCorpore, han mediado la habilidad particular y el "olfato", la intuición y el conocimiento anterior de sus miembros, para no hacer falta procesos formales para la apropiación de la tecnología. No obstante en InCorpore no estuvieron ausentes oportunidades en que la oferta de capacitación estuviera presente y fuera efectiva en un porcentaje importante. Sin embargo, ello ha dejado como resultado una diferente capacidad individual para apropiarse del instrumento y para ser eficaces en su utilización orgánica.

Pero aun la capacitación, formalmente ejecutada, debe tener un seguimiento, tanto por la evolución del proceso de asimilación de la tecnología como por los eventuales cambios en el equipamiento y en la diversificación de los usos de la misma tecnología. Conocer a profundidad los mecanismos internos y la utilidad de trabajo de la tecnología demanda espacio, energía y tiempo que no siempre las organizaciones se dan para sí mismas. Ahogadas en el trabajo cotidiano, y en la precariedad de los recursos financieros, por lo general las organizaciones culturales no parecieran tener un especial interés en la inversión en este campo, en tanto no descubran de forma práctica la utilidad real de ella. Debe haber un efecto demostrativo previo para que el cambio ocurra, antes no.

Organicidad

Cuando un instrumento cambia las relaciones internas de una organización y rediseña las formas en que se articulan sus relaciones con el medio, es un instrumento de gran potencia y se puede decir que está inscrito orgánicamente en los propósitos, planes y actividades de las agrupaciones,

independientemente de su naturaleza. Todo, en algún momento se toca con este instrumento y éste redistribuye sus contenidos, medios y significados.

Las tres organizaciones plantean que el internet y el correo electrónico han significado un cambio, tanto interno como externo, independientemente de su uso. A pesar de que por la naturaleza de las relaciones que establece el ILAM con sus contrapartes y usuarios, y tratándose específicamente de una red, su vehículo definitorio son las relaciones que se establecen vía internet, lo cual no quiere decir que sea el único medio por el cual el ILAM se comunica o establece sus relaciones. El ILAM, responde a las demandas de sus usuarios con el medio en que se lo plantea su contraparte: correo tradicional, teléfono o fax, e internet naturalmente.

No obstante la organicidad se establece con diferentes criterios según sea el caso. Por ejemplo, InCorpore organiza el correo electrónico para sus relaciones internas y para sus relaciones con las contrapartes en la región centroamericana e internacionales. No se puede concebir la labor que realiza InCorpore a nivel de la coordinación regional sin este instrumento, secundado por el fax y el teléfono.

Por otra parte, la reorganización del sitio de InCorpore se hace para establecer la eventual posibilidad de comercializar sus productos artísticos, en el momento inmediato: discos compactos, de sus diversas producciones musicales con los grupos tradicionales y contemporáneos de sus proyectos específicos. Aquí el criterio es que el mercado nacional y regional no es suficiente para recuperar la inversión hecha, por lo tanto se busca que pueda ser comercializado a nivel internacional. Pero, además se trata de que internet pueda ser el vehículo que ponga en valor la información y documentación reunida a lo largo de cinco años de trabajo en Centroamérica por ejemplo: 300 horas de vídeo digital, unas 100 entrevistas registradas en audio, unos 1000 documentos y bibliografía acumulada, etc. Ello pasa, obligadamente, por crear un sistema de información y codificación, particularmente un centro de documentación centroamericano, de modo tal que pueda ser puesto en línea cada uno de los materiales, esto como es una tarea astronómica que pocas organizaciones hacen de forma sistemática, aun cuando tengan un sentido de inversión para el futuro. En InCorpore se están generando los formatos y modos de presentación de la información por medios alternativos. Ser también el vehículo por el cual se comunique una red centroamericana de espacios, investigadores, gestores culturales y artistas de toda la región, etc.

Generación de conocimiento

Una condición particular de las nuevas organizaciones es que se caracterizan por la producción de conocimiento especializado, de muy diverso orden y utilidad, en cualquiera de los campos en los que le toca presentarse.

Es común para las tres organizaciones el hecho de producir conocimiento especializado en su sector de actividad. No importando que se trate de procesos formales de investigación o no, la actividad genera, por sí misma un cierto tipo de habilidad, relaciones, información y conocimiento que sólo le es particular a cada una de las organizaciones comprometidas con cada sector.

Con frecuencia, lo que producen las organizaciones más parecen pensamientos en proceso de resolución, materiales siempre preliminares, posiciones para el debate, no son por consiguiente ni procesos académicos de investigación, ni materiales de fino acabado estilístico. Son materiales que se generan en la cocina de los procesos activos de organización y de estimulación de actividades con los diversos grupos y sectores de las más diversas naturalezas. Todo siempre está haciéndose, surgiendo. Nada está listo, revisado y formalmente acabado. Lo cual no excluye que algunas de sus producciones intelectuales hayan adquirido al cabo del tiempo gran profundidad y rigor conceptual y sus cuadros estén lo suficientemente capacitados para dar entregas teóricas y publicaciones de gran valor.

Las tres organizaciones disponen de estos materiales a su interior, y hacia el exterior, cuando es pertinente. Esto les da una constitución conceptual sólida y una presentación particular que les permite ubicarse con naturaleza única frente a sus contrapartes. Son organizaciones que en su campo son expertas —y algunas de ellas únicas en su especialidad—, y han generado un concepto de su actividad que les permite tener coherencia y consistencia interna. Su discurso particular lo demuestra. Ello no es fácil si consideramos que también provoca reacciones, recelos y también posturas de solidaridad y de apoyo inusitadas. En éste y en el otro lugar del Atlántico.

Aquí las relaciones internacionales, por cualquier medio comunicativo, lo que producen es tener un campo de confrontación y un espacio para compartir las experiencias e ideas particulares. De manera que la comunicación les permite confrontar, actualizar y ampliar su proyección conceptual y organizacional. Éste es un campo que comparten las tres organizaciones por igual aunque no de forma idéntica en sus mecanismos y resultados.

Generación de valores

En la medida en que hay una generación de conocimiento y que por lo tanto, se va creando, paulatinamente, un cuerpo conceptual que respalda a cada organización, el destacamento humano que alienta cada una de las organizaciones, va fundando una suerte de identificaciones personales e institucionales que se adscriben a una lógica, a una estética, a una epistemología y a una axiología que les es propia. Cada una de las organizaciones es un cuerpo de recuperación y de creación de sentido de sí, para cada uno de sus miembros. Hay una parte de la vida que pasa por eso.

Los conocimientos y los valores peculiares, son a un tiempo resultado de la misma actividad de las organizaciones. Son parte de su ubicación en la realidad y en su contexto inmediato de relaciones significativas. La vida ocurre ahí a diario. Por tanto, se pone a prueba y se recrea en su sentido de pertenencia y correspondencia activa. Puntos de Encuentro, el ILAM e InCorpore comparten esta norma general. Sin embargo, es claro que cada una de ellas la realiza de forma particular, como su propia forma de cocinar los tomates.

Las nuevas tecnologías de la comunicación, lo que han hecho es distribuir y expandir estos contenidos de la actividad personal e institucional. Los humores, los entuertos, los fracasos y los éxitos, los logros fundamentales y las grandes frustraciones se entrecruzan con los propósitos y la vida personal de

cada uno de los miembros. Se adhieren a y van construyendo las paredes de su arquitectura valórica. Al punto de constituir un decálogo, muchas veces no escrito, que refleja al grupo en toda su dimensión humana. El amor consensuado al igual que el disenso los ata en una tensión que a veces los une, pero a veces también los separa y los distancia, en tanto no haya una mejor situación para sostener las miradas con más tolerancia, comprensión, limpieza y disponibilidad constructiva.

Esta fenomenología emocional de los grupos, gota a gota, va decantando la verdadera naturaleza de los grupos y de sus miembros y los va articulando en una atmósfera valórica que los sustenta más allá de sus actividades y características personales. InCorpore se autodefinió en su origen como un grupo de crecimiento personal, pero después de que necesitó de la formalización de sus relaciones topó con los problemas relacionados con aprender las reglas básicas de la gerencia, articuladas con estilos personales distintos y contrapuestos de comunicarse, trabajar y resolver cada una de las tareas, que ponían en cuestión la tolerancia colectiva. A este nivel los instrumentos de comunicación, particularmente el correo electrónico, contribuyen a que la separación geográfica de los miembros de las organizaciones, por distante que fuera, no llegara al punto de la ruptura sin anuncio. Muchas veces volcarse sobre el correo electrónico ha sido útil para anunciar a la distancia, el sístole y el diástole del dolor y también de la alegría, de la noticia fresca y del viaje inesperado.

Una dificultad de otro orden se establece cuando los procesos de trabajo están más institucionalizados, en contextos organizativos de mayor cantidad de participantes, como es el caso específico de Puntos de Encuentro. Aunque aquí su vocación democrática es útil para discutir las cuestiones fundamentales de la organización, la operatoria cotidiana del trabajo, no da para que cada uno de los miembros pueda discutir, con todo el resto, sus propias valoraciones activadas. Y las tecnologías como el correo electrónico no surten, a no ser en situaciones excepcionales, el efecto de cajas de resonancias para retroalimentar los procesos de construcción axiológica de una forma más inmediata y cotidiana, como sí ocurre en los pequeños grupos en los que todos funcionan como socios. Y que por consiguiente las estructuras y las jerarquías aún no han adquirido la característica de ser el continente general de los valores.

Prospectiva

Las organizaciones señaladas, suelen estar inmersas en el proceso agotador de la construcción del día a día, y poca atención le repara a la construcción de sí, más allá de sí. El registro sistemático de las tendencias a las que se ve sometida cada organización o las que provoca, no son una ocupación sistemática, excepto quizás para aquéllos que ocupan la función de la dirección. No se comunica el pensamiento que no tiene un pragmatismo inmediato. La creatividad potencial, no tiene espacio institucional, sólo en el depósito del imaginario individual. No existen reuniones metodológicas para el diseño del futuro. Sólo ocurren aproximaciones expresivas que no llegan al contenido sustancial de los hechos y los deseos.

La sociedad del conocimiento es una que se identifica por el cambio incesante y las organizaciones culturales, pese a que conocen esta condición

estructural no operan con criterios de recogimiento y de disposición en perspectiva. En términos sistemáticos, ninguna de las organizaciones que nos sirven de unidad de análisis, han hecho del futuro una posibilidad de ser. Más de lo que cada miembro sobre sí intuye e imagina. Pero no es un cuerpo de definición humana e institucional. El levantar las plataformas estructurales para soportar cada momento del desarrollo de las organizaciones pareciera agotar las energías utópicas, para imaginar y diseñar esos momentos en perspectiva.

Las tecnologías de la comunicación están imaginadas para el diseño de la actualidad, no de la potencialidad, de la virtualidad real. El correo electrónico y el internet, están detenidos en su utilidad pragmática: informarse y comunicar, no están dispuestos para diseñar, crear, imaginar otros escenarios, para desbloquear el colesterol malo de las arterias de nuestra creatividad y potencialidad. La inteligencia no es sólo un acto racional sino también emotivo y espiritual, pareciera que no queremos valernos del poder tecnológico para preñar de futuro nuestras posibilidades de vivir en este y en otros mundos.

Un deseo para el cierre

Al término de este primer recorrido exploratorio sobre las relaciones entre el internet y el correo electrónico, y las funciones y actividades de las organizaciones culturales de la sociedad civil en Centroamérica, nos queda la impresión que estamos en el primer estadio de la apropiación de este instrumental comunicativo.

El límite hasta ahora ha sido manejar "correctamente" y eficazmente los instrumentos. Al parecer hemos cumplido la fase de la instalación funcional de la tecnología. Mas, lo que necesitamos es poseerla —quizás a golpe de saltar la lógica del proceso de asimilación-adopción del instrumento—, es primordial una más profunda asunción de un instrumental potencializador de nuestras propuestas individuales y culturales. Aunque esta afirmación sea falseable, hay que decir que nada se está haciendo sistemáticamente, por parte de las organizaciones culturales, para incentivar la capacidad crítica y la capacidad creativa frente a las nuevas tecnologías de la comunicación.

Las organizaciones no están en la capacidad de responder cómo se integran en nuestra cultura, en nuestra particular forma de ser, sentir, hacer y relacionarnos, los nuevos instrumentos de y para la comunicación. Aparte de que el internet, por sí mismo no es condición segura y obligada ni de creación ni de democratización, el mejoramiento real de la vida no es automático por la presencia de una nueva herramienta de trabajo y comunicación[13]. La pregunta fundamental es cuánta y qué realidad podemos soñar y crear con estos instrumentos; es la pregunta más apremiante y fundamental a plantearse. Wagmister y Cardona ponen el acento en lugares que no podemos ignorar:

> "Entonces, al trabajar con tecnologías como las digitales, tenemos que buscar inscribirlas dentro de los procesos culturales propios. Esto significa, hasta cierto punto, descuantizar (sic) la máquina —o los resultados artísticos que logremos crear con ella—. Hay que entenderla a profundidad

[13] Sartori, Giovanni, *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Taurus, España, 1998.

para poder, si se quiere engañarla, y romper con el paso implacable de su naturaleza intrínseca que se expresa como polaridades extremas: 0/1, si/no, bueno/malo, blanco/negro, prendido/apagado; polaridades típicas del pensamiento fundamentalista y muy lejanas de la sensualidad y cachondez relativista pero orgánica e íntegra que caracterizan los procesos de mestizaje e hibridación cultural de América Latina"[14].

Somos en un cierto sentido optimistas, pensamos que una parte de la poesía virtual que podemos desarrollar se está incubando en los pequeños grupos de trabajo que están operando en la sociedad civil, particularmente aquellos de vocación cultural y artística. Partimos de la idea de que no hay nada que nos impida que nuestras tradiciones también puedan ser postmodernas.

Luis Lázaro. Maestría y licenciatura en Sociología. Trabaja en la Asociación Cultural InCorpore llevando a cabo un proyecto de investigación sobre cultura y arte tradicional y contemporáneo en Centroamérica. Paralelamente realiza consultorías en el ámbito cultural para el PNUD, Unión Europea y Cepal México.

[14] Wagmister, Fabián y Cardona, Alejandro, "Los retos del arte digital en el contexto latinoamericano", en *Suplemento Cultural*, n.° 45-46, julio-agosto 1997, Universidad Nacional, Costa Rica.

CENTROAMÉRICA: ¿CINTURA (O CORSÉ) DE AMÉRICA?

Virginia Pérez-Ratton

Pareciera que por definirse como una sección del continente americano, Centroamérica pudiera abordarse como un todo y que fuera posible armar un discurso sobre su actualidad artística como si fuera una sola. Sin embargo, esta pequeña región es el resultado de un complejo legado que resulta en un cúmulo de realidades múltiples, divididas y contradictorias. El sentimiento es más bien de insularidad que de cohesión, y de cierta forma evoca la fragmentación que también se percibe en las islas del Caribe, en parte producto de desarrollos postcoloniales desiguales que evidenciaron siempre las diferencias étnicas, económicas y políticas. Esto ha contribuido hasta el presente a complicar sus relaciones internas a todo nivel.

Como gran parte del mundo colonizado, Centroamérica se constituyó políticamente sin mucha relación con su anterior configuración de tiempos prehispánicos. Lo que fuera una región determinada topográficamente por un istmo, y que posteriormente ha sido denominada desde el punto de vista arqueológico y antropológico como Mesoamérica, empezaba al sur de México y mantenía nexos con las culturas de la actual Sudamérica y del Caribe. Se acostumbra hablar del istmo en términos escindidos, dejando de lado a Panamá —ni en Sudamérica ni en Centroamérica—, que en estos momentos reivindica su derecho a la participación plena en las consideraciones artísticas de la región mesoamericana. En cualquier caso, el término actual de "América Central" es un resabio de estructuras coloniales.

Esa fragmentación, así como los desequilibrios en el desarrollo de cada país, alteraron también a los grupos autóctonos, aislando a sus poblaciones y debilitando sus vínculos, a pesar de encontrarnos a pocas horas por carretera unos de otros. Los últimos treinta años en particular, han presenciado una continua inestabilidad debida a conflictos militares y políticos que definitivamente han debilitado los lazos regionales que existían hasta los años setenta, época del más alto intercambio comercial y de comunicaciones culturales. No es sino hasta recientemente, luego del final de la guerra, que están siendo reconstituidos aquellos vínculos. Actualmente, Centroamérica vive una época de transición, una mezcla de posguerra y de entrada a los procesos globales, de pacificación relativa y de reconstrucción; de contrastes entre la desmilitarización y la creciente violencia urbana, entre intentos de paulatina institucionalización democrática y la permanencia de gobernantes corruptos. El proceso de paz no ha sido todo lo pacífico que se hubiera querido y el complejo y difícil presente del istmo se ve agravado por las secuelas del pasado. Por otra parte, la nuestra es también una región azotada por la naturaleza, desde erupciones volcánicas y terremotos, que han llegado a borrar del mapa pueblos enteros, hasta huracanes tropicales que terminan de destruir la ya precaria infraestructura.

Así, nuestras realidades se desdoblan en una especie de esquizo-dinámica: algunos más que otros, todos los países centroamericanos son o han sido destinos turísticos. Concebida esencialmente como una región políticamente inestable, Centroamérica aparece románticamente peligrosa, exóticamente fascinante en sus coloridas poblaciones indígenas, en sus ruinas de un glorioso pasado precolombino, o en su naturaleza imponente y extraordinaria. Esta identidad de tarjeta postal contrasta con la cotidiana realidad social, política y económica.

Las continuas referencias a una imagen externa y la celebración de una cultura importada, fueron agravadas por procesos de independencia tardía en el caso de Panamá y gran parte del Caribe, o bien por asuntos socio-políticos y étnicos, así como por relaciones verticales hacia los centros. Dictaduras prolongadas, intervenciones externas, guerra, violencia urbana, grandes desplazamientos poblacionales en el seno mismo de la región, son las circunstancias que han caracterizado su historia. En tal precariedad, los procesos globales recientes ejercen aún más presión desde el punto de vista social, cultural, económico e intelectual.

Por otra parte, los complejos procesos migratorios han condicionado la historia y cultura de la región. Así, la idea de que Centroamérica está poblada sobre todo por indígenas descendientes de los mayas es también un concepto errado, pero que se maneja comúnmente en Europa y en Estados Unidos. En verdad, la centroamericana es una sociedad multiétnica y multicultural desde hace siglos, en la cual cohabitan no solamente descendientes de españoles, indios o africanos, sino también de palestinos y libaneses, de cantidades de judíos de Europa Central —sobre todo polacos—, de chinos y de europeos —ingleses y alemanes llegados en el siglo XIX, usualmente vinculados al cultivo del café y, en el siglo XX, italianos, seguidos por franceses, holandeses, suizos— y más recientemente canadienses. Panamá, además de estas poblaciones, cuenta con una activa e importante colonia hindú.

El siglo XX ha sido testigo de una de las más dramáticas diásporas, no sólo de estas mismas poblaciones "importadas" sino de sus propios grupos autóctonos. Costa Rica, sin embargo, ha sido y sigue siendo —a veces a su pesar— un punto de asilo durante toda su historia. Su relativa estabilidad política desde hace varias décadas, una situación económica aceptable, junto con ciertas garantías sociales que apenas emergen en otros países, ponen al país en la mira de quienes buscan bienestar laboral y tranquilidad, desde humildes migrantes económicos centroamericanos hasta grupos socioeconómicamente fuertes que escapan de la inestabilidad e inseguridad de países como Colombia, pasando por perseguidos políticos de toda índole, entre los cuales la presencia de muchos intelectuales ha sido muy importante en el campo de la cultura. Los fenómenos migratorios internos han dividido las poblaciones centroamericanas en proporciones casi iguales entre su territorio geográfico y la nueva metrópolis del Norte, y provocan nexos ambiguos (economía *versus* cultura) con su influencia homogeneizadora. Por otra parte, la economía regional está sostenida en un alto porcentaje por las "remesas" enviadas a sus familiares por los centroamericanos inmigrantes en los Estados Unidos, quienes tratan a toda

costa de mantener una pertenencia a su identidad y a sus países de origen, aun después de muchos años de ausencia.

Parece, entonces, que Centroamérica tal como se ha concebido tradicionalmente, no existe ya dentro de los límites de las cartografías usuales. Ya no es un área del mundo claramente determinada por México al norte y con Panamá cerrando el istmo, sino que se ha expandido demográficamente hacia el norte, y en ciertas ciudades norteamericanas confluyen altas concentraciones de nicaragüenses y salvadoreños. La marea general de desplazados, ocasionada la mayoría de las veces por las repercusiones del conflicto armado de los ochenta y la ausencia de opciones laborales, también ha arrastrado a algunos artistas e intelectuales centroamericanos, quienes se han instalado y trabajan en Estados Unidos o en Europa. Éstos, aunque tratan de mantener lazos con sus contextos de origen y están conscientes de lo que en ellos acontece, asumen que esta identidad "original" no puede ser más que un fenómeno en transformación continua. De ese modo, ya no adoptan la postura tradicional de muchos artistas de generaciones anteriores que buscaban a toda costa su legitimación a través de una integración mimética a los centros de poder, o que de manera nostálgica mantenían vivo el mito de una identidad perdida para siempre, convirtiéndose en profesionales de la "latinoamericanidad" o, en este caso, de la "centroamericanidad".

En estas circunstancias, es obvio que resulta imposible pretender definir un solo lenguaje artístico pertinente al área, o describir una práctica regional específica o única. La noción de arte centroamericano —como la de arte latinoamericano— es tan inútil como la categoría de "arte oriental" para abarcar el arte tailandés, el japonés, el coreano y el chino, por ejemplo. Estas nociones provienen de determinaciones geográficas tradicionales, originadas en el período colonial y que en los tiempos actuales de "transterritorialidad" general, ya no resultan válidas. Sin embargo, hay algunas circunstancias que pueden al menos articular nexos entre sus multiplicidades.

Luego de la independencia en Centroamérica, algunos países presenciaron la apertura de escuelas de arte, coherentes con la estructura colonial previa. Diseñadas para seguir los modelos europeos, estas escuelas por lo general no intentaron un lenguaje propio. Así, la actitud academicista que se instauró vino a convertirse en un elemento adicional de separación social: el "verdadero" arte, que imitaba o seguía los modelos europeos propuestos, aparecía como opuesto a cualquier expresión que pudiera reflejar un enfoque más cercano a la vida diaria, al imaginario popular o a las prácticas religiosas. Éstas en cambio, no tenían cabida en las instancias culturales más "altas", donde reinaba la belleza ideal en un ambiente de nostalgia por la vida elegante de las metrópolis coloniales. Haber ignorado estas expresiones populares, y excluirlas de posibles relaciones externas, colaboró definitivamente a que un lenguaje artístico propio de la región —que habría sido forzosamente de corte sincrético— no se haya desarrollado sino muy tardíamente o, lo que es peor, aún no del todo.

Bien es cierto que, como reacciones a estas posturas académicas y europeizantes, varias estrategias se implementaron en Centroamérica y en el

Caribe a lo largo del siglo XX para buscar el desarrollo de lenguajes locales, a veces como reflejo de iniciativas o movimientos similares en el resto de Latinoamérica, aunque raras veces reseñados o considerados en publicaciones generales de historia del arte. Escuelas nacionalistas, arte indigenista, arte primitivo y otros, trataron de promover un tipo de arte más cercano a las "raíces". Sin embargo, lo que imperó en la mayoría de los casos fue realmente el paternalismo del ojo occidental, y son evidentes las referencias al "buen salvaje", a la idealización de una naturaleza fantástica o a los elementos mágicos, oníricos o irracionales que supuestamente rigen los desarrollos de la producción simbólica de regiones como ésta. Posteriormente, aparecieron obras de denuncia social, con un arte altamente politizado que pocas veces presentaba realmente un interés o propuesta artística sólida, y que se mantuvo dentro del *"affichismo"* y el mero panfleto.

Sin embargo, algunos artistas de la modernidad temprana emprendieron búsquedas cercanas a las de sus colegas de generación en otros países del continente como Brasil, o relacionadas a los movimientos europeos de vanguardia. Es el caso, por ejemplo, del costarricense Max Jiménez. Otros artistas, más tarde, hicieron aportes propios al arte no-representativo (Carlos Mérida, Guatemala) o se situaron en un premonitorio uso del objeto cargado de sentidos (Margarita Azurdia, Guatemala). Lamentablemente, los mejores de ellos fueron bastante ignorados y poco comprendidos durante sus vidas, lo cual contribuyó a la desmemoria en las generaciones siguientes.

Tales condiciones explican de algún modo que en el ámbito internacional, mucho del arte más valioso realizado en Centroamérica se haya mantenido desconocido, convenientemente ignorado, o erróneamente transmitido hacia fuera de la región por canales extra artísticos. Se trataba de la imagen que muchas de las presentaciones oficiales, así como las galerías orientadas hacia el consumidor turístico, buscan difundir. Así, la idea general que se comunicaba era la existencia de un arte de color local, producto perfectamente "formateado" para las expectativas de lo que podía producir este istmo de repúblicas bananeras. Buena parte de toda esta compleja situación responde a un estereotipo de identidad que ha convenido transmitir oficialmente como propia de Centroamérica o de otras regiones similares como África, Asia y el Caribe: una especie de producto de exportación estandarizado por los productores y buscado por los compradores. Ello está favorecido, además, por una situación que tampoco nos es exclusiva: para el crítico externo, cualquier artista no-central que se acerque demasiado a los lenguajes y medios internacionales occidentales, se consideró hasta hace poco como "derivativo". Por otro lado, mantener una distancia con estos lenguajes casi equivalía al exotismo, una expresión sin interés para ningún evento importante de "arte internacional". Desde adentro, lo primero constituye casi una traición a la identidad nacional; lo otro, una manera práctica y rentable de mantener la imagen turística.

Puede verse, entonces, que esta confusión es originada tanto por motivos externos como internos. La poca divulgación internacional del arte de nuestros países ha sido tradicionalmente una prerrogativa de las esferas políticas. Y en relación con las estructuras que sostienen la gestión y la promoción cultural, toda la región se caracteriza por la inestabilidad y la precariedad, la corta vida de los

proyectos y la influencia del politiqueo en los asuntos culturales. Incluso países como Costa Rica, donde un enorme Ministerio de Cultura rige, desde 1971, diversos museos y salas de exposición, además de una importante infraestructura para música y teatro, sufre actualmente grandes recortes presupuestarios, problemas burocráticos crónicos y una excesiva politización en la toma de decisiones.

Esa falta de continuidad y profesionalidad por parte del sector oficial, ha conducido a los artistas visuales, de artes performativas y del sector musical, a organizarse en grupos independientes, a fin de buscar alternativas a la inopia de sus gobiernos. Con reducidos presupuestos, estos grupos organizan exposiciones, eventos, festivales y espectáculos regionales, y asimismo editan publicaciones de diversa índole, estimulando una dinámica diferente en cada uno de nuestros países. Por otra parte, la casi total ausencia de crítica profesional y/o de curadores sensibilizados en los lenguajes más recientes, ha promovido dentro de las artes visuales que sean algunos artistas quienes asuman la crítica y la curaduría en sus comunidades artísticas, de igual forma que músicos o bailarines gestionan sus propios proyectos.

Actualmente, el mayor aporte en la investigación de las prácticas artísticas contemporáneas (artes visuales, música, artes escénicas y performativas) proviene de esos grupos independientes. También es significativo el aporte reciente de la empresa privada, que se integra poco a poco a esta dinámica mediante la organización de grandes exposiciones del tipo bienal, complementando de alguna forma el trabajo de difusión de ciertas galerías y proyectos culturales. Paradójicamente, son los jurados internacionales invitados a esos eventos, quienes han colaborado en una incipiente legitimación de los lenguajes contemporáneos en la región. De manera paralela, aparece una nueva generación de coleccionistas que gradualmente integran obra contemporánea en sus adquisiciones. Sin embargo, esta incidencia de la empresa privada aún es precaria, sobre todo por la confrontación con lenguajes y conceptos aún poco comprendidos.

Dentro de este nuevo panorama, surgen artistas con una actitud que rompe con las posturas tradicionales de complicidad con el *status quo,* y que cuestiona abierta o encubiertamente los discursos oficiales y las manipulaciones demagógicas de identidad. Ellos, entonces, leen su presente y su contexto desde un punto de vista crítico, en maneras que reaccionan contra la vocación nacionalista y/o mesiánica ungida al "Artista" hasta hace muy poco. En 1996 escribía en el catálogo de Mesótica II, a propósito de estos artistas:

> "(...) se relacionan con su contexto como testigos individuales de su época, cada uno expresando su experiencia mediante medios y elementos simbólicos muy diversos, y la mayoría de ellos están conscientes de un gran supra-sistema que —en medio de sus crisis— continúa dirigiendo el mundo del arte. La diferencia que se nota en los artistas más jóvenes es que su actitud hacia la política, sin caer en el cinismo, está liberada de la idea previa de que el artista tenía —o sentía la obligación— de ser una voz "nacional" colectiva, y ahora

escogen comentar sobre una situación que los rodea, pero con la libertad de o como un individuo".

Definitivamente, en los últimos cinco años, la región centroamericana ha adquirido una mayor visibilidad y presencia en el ámbito artístico internacional, pero sobre todo se ha tornado hacia sí misma y se han fortalecido lazos culturales internos que hasta hace poco no se daban. La primera fase de una mayor difusión de nuestra producción artística debe pasar por el autoconocimiento, lo que se está logrando con mayor fuerza. Así, las iniciativas de orden regional se multiplican en varias disciplinas y la participación de artistas del istmo en eventos internacionales es un poco más frecuente. Esta nueva visibilidad, que aún habrá que consolidar, ha contribuido a modificar la imagen que usualmente se asocia con lo que producimos, desde revoluciones hasta bananos. Pero no sólo se han comenzado a emitir otras señales desde la región, sino que se ha encontrado cierta receptividad. Incluso, muchos de nuestros artistas contemporáneos son más comprendidos y apreciados fuera de nuestro territorio que dentro, pues a pesar de los cambios internos, aún prevalecen conceptos anclados en una estética rancia.

Resulta un tema difícil el del arte en Centroamérica cuando aún se sigue luchando por encontrar su(s) propio(s) lenguaje(s), en cierta medida por razones históricas y por encontrarse, además, resolviendo todavía una situación postcolonial. Sin embargo, uno de los problemas más graves ha sido la falta de autoconciencia y de autoreferencia; esto es, una ausencia de mirada hacia adentro antes de poder dirigirla hacia fuera desde un punto de vista propio. Sin embargo, pareciera que esa insuficiente autoreferencialidad se da sobre todo en las artes visuales, donde es frecuente encontrar una escisión entre las obras y el contexto que las subyace, característica que no se encuentra en las manifestaciones literarias por ejemplo. De algún modo, este fenómeno podría encontrar explicación en la consolidación de ciertos paradigmas estéticos oficiales, que han incidido en la sobrevaloración de algunas figuras locales. Por otra parte, la dificultad de acceder a una real institucionalización que permita un sólido apoyo a la educación artística y a la promoción y gestión necesarias en estos tiempos, ha configurado situaciones diferentes en cada país pero igualmente complejas para los artistas contemporáneos más jóvenes y para quienes se ocupan de investigar y promover su trabajo.

No obstante, hay cambios recientes que han acelerado una toma de conciencia de realidades nunca antes analizadas desde el punto de vista del artista visual. Así, hay un grupo de artistas que sí están mirando hacia fuera pero desde una posición propia, desde su contexto individual como parte de una colectividad, aunque sin pretenderse figuras emblemáticas. Esta generación de artistas no comparte tanto sus fechas de nacimiento como determinadas actitudes. De ese modo, buscan realizar sus obras en un tiempo y un espacio que les corresponden, deconstruyendo de cierta forma las imágenes y los discursos oficiales, al dirigir su mirada hacia detalles del entorno social que algunos sectores no quisieran admitir. Ello se acompaña, por otro lado, de actitudes menos bohemias y más profesionales, que conducen al artista actual a reflexionar también sobre el arte y su función.

Entre los cambios recientes más visibles puede citarse la creciente presencia de artistas mujeres, que por lo demás es un fenómeno global. Son las mujeres quienes han presentado en los últimos años uno de los corpus de trabajo más coherentes y profundos, al confrontar de variadas maneras la realidad. Pero lo hacen desde un lugar femenino, es decir, poniendo en crisis el discurso dominante, unívoco e impuesto, y trabajando desde la pluralidad y la libertad, que casi toca el libertinaje. Priscilla Monge (Costa Rica, 1968) es una de las artistas centroamericanas más prominentes, no sólo por su obra, contundente y osada, sino por su labor de estudio y reflexión que ha incidido en artistas poco menores que ella. En su obra habita la ambigüedad, tocando aspectos velados de la sociedad que condiciona a sus miembros de manera sutil pero inexorable. Por otra parte, este trabajo no se plantea un género, ni se limita a ningún medio —pintura, dibujo, objeto, instalación, bordado, ensamblajes, o vídeo— sino que pone en uso el lenguaje que requiera su propuesta. Monge, entonces, asume que cualquier objeto, incluso el más común y cotidiano, mediante la carga semiótica que puede llegar a poseer, es capaz de engendrar el más profundo horror. Ella no es la única. Artistas como Patricia Belli (Managua, 1964) asumen la precariedad material como una estética y parten, como lo hiciera Priscilla Monge en sus inicios, de labores femeninas como la costura, y de materiales como textiles y ropa usada para producir obras desestabilizadoras en su percepción de lo cotidiano. En ambas, el uso del humor y de la ironía está presente en medio de situaciones límite del ser humano. Belli, después de tensar retazos de telas en bastidores e intervenirlos con pintura, ha ido decantando su trabajo y confiriéndole al material mismo la fuerza total. Palitos, ramas de árbol, espinas, elásticos de ligas de medias o de incómodos *brassieres*, se integran en blusas, delicadas prendas íntimas y posteriormente en zapatos, camas y mesas servidas. Actualmente, acopla figuritas rellenas, muñecas de trapo cosidas de manera artesanal, tensadas con elementos técnicos como poleas y cables de acero, como metáfora de los estados emocionales y físicos del individuo dentro de un sistema alienante y agresivo.

Otras artistas han reflexionado sobre la condición femenina en términos mucho más abstractos, contraponiendo elementos ancestrales con otros contemporáneos, como la hondureña Regina Aguilar (Tegucigalpa, 1964), quien con gran potencia ha investigado los nexos entre los objetos de uso cotidiano, de raíz precolombina, con los que produce el hombre de fines del siglo XX. Partiendo de este período, y siempre desde una óptica de lo femenino, ha elaborado importantes piezas relacionadas con la clonación, la genética y sus implicaciones. Sin embargo, la mayor parte de su tiempo lo dedica a una fundación de proyección comunal en el antiguo pueblo minero de San Juancito, donde ha establecido una nueva forma de hacer arte a través de la enseñanza y el trabajo colectivo. Por su parte, Xenia Mejía (Honduras, 1958), es otra artista que ha logrado un punto de conjunción entre su formación en Berlín y su reencuentro con la realidad hondureña, realizando instalaciones de una fuerza conceptual y un impacto visual indiscutible, directamente relacionadas con la situación de su contexto social y personal. Dentro de una línea similar, la guatemalteca Isabel Ruiz (El Quiché, 1945) ha tomado como punto de partida la memoria de la muerte, y como elementos el carbón y los huesos, tanto en sus acuarelas como en sus instalaciones, de una austera gravedad. Regina Galindo, una muy joven artista de la *performance* en Guatemala, es parte de la nueva

generación que retoma el discurso político en sus más amplias dimensiones, llevando al límite las experiencias del cuerpo social mediante su propio cuerpo físico puesto en terrible evidencia. Sin embargo, y a pesar de una tendencia visible en Guatemala a desarrollar obras que se relacionan directamente con lo que Anabella Acevedo llama una "estética de la violencia", algunas mujeres legitiman su elección de producir una obra de corte más personal e intimista. Así, buscan canalizar una historia personal, forzosamente relacionada a la memoria del horror colectivo nacional, pero discurriendo dentro de la experiencia individual ante esa misma sociedad. En ese grupo se incluyen las guatemaltecas Irene Torrebiarte y Diana de Solares, ambas en el medio fotográfico y de instalaciones, con un discurso reservado y discreto, contenido pero de gran contundencia. También María Dolores Castellanos, quien incursiona más bien en el lenguaje del objeto; un objeto elegante que contiene el germen para violentar todo lo que parece bajo control. Con propuestas más orientadas hacia lo psicoanalítico, con un discurso catártico de la experiencia personal y la memoria individual, dentro de un esquema social encarcelante, se encuentra una obra de gran solidez como la de Marisel Jiménez (Costa Rica, 1947). Esta artista, de manera muy personal y eficaz, logra conciliar técnicas tradicionales como la talla en madera, el modelado en arcilla o la escultura en bronce, con un lenguaje contemporáneo de potencia y profundidad indiscutible. Todas estas artistas, como muchas otras, comparten la audacia de tratar temas conflictivos y mantener una interrogación permanente en torno a la aceptación de situaciones establecidas, yendo más allá de una mera introspección personal.

El lenguaje *pop* ha tenido algunas exponentes en Costa Rica y Panamá, entre las cuales es preciso mencionar a Florencia Urbina y Loida Pretiz (Costa Rica) y a Victoria Suescum (Panamá), todas ellas utilizando de manera desenfadada una agresiva pintura de fuertes colores y referencias a los medios de comunicación y a la pintura popular, y cargada de humor e ironía social.

Aun entre los artistas masculinos, se ha producido un desplazamiento desde la posición clara y autoritaria que prevalecía en el Modernismo hacia una más compleja, propia a cada individualidad, en la cual el artista ya no pretende ser la gran figura dominante e inspirada de la sociedad, "la luz del camino", sino un testigo crítico que admite sus propias contradicciones y, en algunos casos, se convierte en su propio sujeto de decisión. Justamente, el humor es uno de los rasgos recientes de la producción artística centroamericana. Desde Raúl Quintanilla (Nicaragua, 1954), articuladísimo teórico del grupo *Artefacto*, que llega hasta el más osado y perverso sarcasmo, buscando la subversión y la provocación abierta y descarada, hasta los guatemaltecos, más reservados, como Moisés Barrios, Aníbal López y el más joven Darío Escobar. Barrios, eminentemente pintor, hace gala de su acervo intelectual en telas llenas de alusiones directas o indirectas a complejos períodos históricos de su país, y más recientemente utiliza los bananos para subvertir el término de repúblicas bananeras y aplicar la "bananalización" a los objetos actuales. López, después de realizar obras en diversos medios y géneros, se ha concentrado en la documentación de acciones llevadas a cabo en la ciudad de Guatemala. Asimismo Roberto Lizano (Costa Rica, 1952) incorpora el humor en sus piezas, que han evolucionado en el uso de los materiales de recuperación desde hace

años y que recientemente se han abstraído y se han alejado de la figuración para entrar en un período constructivo.

Por su parte, Darío Escobar, de manera similar a los costarricenses Guillermo Tovar y Federico Herrero, se sirve de su imaginario juvenil: juguetes, patinetas, bicicletas, intervenidos para convertirlos en amenazadores instrumentos de uso imposible. Asimismo, este artista ha realizado obras que imitan el recamado en lámina de oro y la decoración barroca, al recubrir recipientes de comidas rápidas de cadenas internacionales, o equipos de gimnasia, como glorificando irónicamente los nuevos ídolos de la condición física, o bien "preciosizando" instrumentos utilitarios contemporáneos como si se tratara de verdaderas "piezas de museo".

La fotografía y todo tipo de trabajos relacionados con la imagen fotográfica, propia o apropiada, han tomado un impulso mucho más fuerte en años recientes en Centroamérica. Tradicionalmente, esta disciplina era un poco como el pariente pobre de las artes visuales: considerada por el público como fuente de documentación sobre todo, asumida más como una técnica que como una práctica artística por los fotógrafos mismos, sus preocupaciones generales pocas veces sobrepasaban los aspectos puramente técnicos y formales. Pocos espacios se dedicaban a exponer foto, y el mercado sigue siendo muy reducido, en un ambiente apegado al valor de la obra única y poco afecto al trabajo en papel.

La fotografía documental, sin embargo, ha tenido una trayectoria importante, sobre todo en Guatemala y, en menor medida, en Nicaragua. Los nombres de Claudia Gordillo (Nicaragua) y de Sandra Eleta (Panamá), por ejemplo, son ampliamente reconocidos internacionalmente. Pero es la figura y el trabajo de Luis González Palma (Guatemala, 1958), uno de los artistas centroamericanos de mayor proyección internacional, la que ha tenido mayor incidencia en la obra de otros artistas. Las imágenes indígenas de González Palma, fotografías en blanco y negro viradas al sepia, verdaderos montajes imaginarios de personajes de su propia dramaturgia personal, han recorrido el mundo entero. Irónicamente, el mismo éxito internacional de González Palma lo ha llevado, con una honestidad admirable, a un incisivo cuestionamiento del sistema de arte imperante y de su propia obra. Su trabajo reciente rechaza la imagen estética anterior, y se ha convertido en una cruda reflexión sobre las relaciones entre la realidad circundante y el engaño de los placeres de la gloria. Luis Paredes (El Salvador, 1966), un poco más joven, y que presenció gran parte de la guerra salvadoreña, parte desde un concepto estético y existencial de la fragmentación, lo trabaja siempre con delicadeza extrema en el cuerpo y en la naturaleza. En sus últimas piezas, montajes de fotografías del paisaje de Dinamarca, su tierra de adopción, logra llegar a un punto cero del paisaje, superponiendo sucesivas franjas claras hasta llegar a una línea oscura, sin accidentes geográficos, dejando atrás de ese modo trabajos de corte más representativo. La obra de la también salvadoreña Muriel Hasburn es un testimonio fotográfico de cómo se han formado las estructuras familiares centroamericanas: padre palestino, madre francesa de padre judío polaco, y una búsqueda de los nexos entre mundos opuestos que confluyen en una sola familia en El Salvador. Por su parte, Jaime Tischler (Costa Rica, 1960) marca un

punto importante en la historia de la fotografía reciente, enfocando, con impecable técnica, aspectos de concepto y temática alrededor de la amatoria masculina inexplorados hasta hace poco en Costa Rica, y exponiéndose a los conflictos que produce la dicotomía puritanismo/libertinaje. Karla Solano (Costa Rica, 1971), por el contrario, no se preocupa por el aspecto técnico de sus fotos sino por la carga que la imagen adquiere al ser montada o intervenida con objetos diversos, o bien al sobredimensionarla hasta el punto de alcanzar casi una abstracción. Recientemente, esta artista ha realizado algunos vídeos donde el sujeto sigue siendo su propio cuerpo, esta vez en una visión lúdica del cuerpo femenino que integra como parte de la vida sus sucesivas alteraciones producto de estados como la gestación.

El vídeo, al igual que en el resto del mundo, es cada vez más frecuente y artistas costarricenses como Priscilla Monge, Joaquín Rodríguez del Paso y Manuel Zumbado, y panameños como Humberto Vélez, Sandra Eleta y más recientemente el pintor Brooke Alfaro son algunos de los que han incursionado en el medio. La degradación de los centros urbanos y el ambiente de agresividad social han producido algunos de los trabajos de Manuel Zumbado y el reciente vídeo de Eleta y Alfaro. Por otro lado, elementos relacionados a la subordinación de la mujer están presentes en Monge y del Paso, aunque este último ha producido sobre todo una obra muy irónica —instalación, grabado, pintura y objetos— relacionada con la dicotomía centro-periferia, con la exoticidad de las culturas mediante la difusión masiva de imágenes pre-construidas, y con las relaciones sociales condicionadas por la historia colonial. Rodríguez del Paso, agudo observador y comentarista lleno de sarcasmo, a menudo juega también con el concepto del arte y recientemente, se ha concentrado en la investigación pictórica, en grandes telas de flores agresivas y alusiones abiertamente sexuales. Su último proyecto, un audiovisual montado a partir de diapositivas, cuestiona los roles sociales tradicionalmente asignados por asuntos de género.

Por muchas razones, la pintura ha sido y sigue siendo el medio más utilizado por los artistas en Centroamérica, a pesar de los anuncios apocalípticos sobre su desaparición y de las estrategias de visibilidad que muchos artistas han querido implementar dejándola y haciendo uso indiscriminado de la instalación. A pesar de la abrumadora cantidad de pintura decorativa y fácil que inunda la región, recientemente ha habido una especie de revitalización del género, de fortalecimiento conceptual y de integración a las preocupaciones actuales. Figuras como Moisés Barrios y el mismo Rodríguez del Paso son algunos de los que muestran signos de cambio. Por su parte, una artista como Emilia Villegas (Costa Rica, 1967), reivindica una especie de neo-figuración conceptual relacionada a cuestionamientos existenciales y sociales, así como a interrogantes sobre la pintura como tal y a la función del artista. Dentro de la generación más joven, Lucía Madriz ofrece propuestas que prefiguran un trabajo pictórico de peso. Por otro lado, los costarricenses José Pablo Solís y Álvaro Gómez, se ubican más bien dentro de una obra no-representativa, casi monocromática, y desde ahí logran renovar una tradición dentro de la pintura abstracta, que actualmente existe casi exclusivamente en Costa Rica, y en algún grado en Nicaragua, con un artista como Dennis Núñez, por ejemplo.

abstracta, que actualmente existe casi exclusivamente en Costa Rica, y en algún grado en Nicaragua, con un artista como Dennis Núñez, por ejemplo.

Es ésta una visión incompleta, parcial —y parcializada— del acontecer reciente en Centroamérica, de la diversidad de enfoques que una región tan polimorfa como ésta puede ofrecer. Son tiempos de cambio, y es perceptible la modificación que se ha dado en los últimos años: mayor comunicación regional entre los artistas y los profesionales del arte, una mayor inclusión y libertad en cuanto a los medios y temáticas, una mezcla constante de géneros y una generación de pensamiento que acompaña paulatinamente la producción misma. Como resultado de cambios recientes se ha evidenciado en los últimos dos o tres años una honda escisión entre los diversos espacios plásticos que coexisten de manera simultánea. La creciente visibilidad de artistas como los que brevemente reseñamos aquí ha causado una tensión entre estos espacios, y no se ha hecho esperar una reacción de los sectores más tradicionales, anclados en estéticas correspondientes a otros momentos históricos y que, a la inversa de los primeros, funcionan aún sobre el canon de la exclusión de todo lo que no implica oficio, bajo el precepto romántico del artista "inspirado". Por el momento, estamos frente a posiciones que parecieran irreconciliables. De igual modo, es perceptible, después de varios años de creciente interés por lo "contemporáneo", una retracción de esta apertura, y un desplazamiento, por parte de sectores de apoyo y aun de algunos artistas, hacia lenguajes más convencionales. Al parecer, se está finalmente comprendiendo lo que significa impulsar el arte hacia otros límites y, de alguna manera, se ha tomado conciencia de que el arte, como la palabra, también puede ser subversivo. De cierta forma, podríamos decir que una buena parte del arte reciente está cumpliendo su cometido, en la medida en que no ha dejado intacta a la sociedad que lo mira. Y eso ya es algo.

Virginia Pérez-Ratton. Curadora independiente y gestora cultural. Fundadora de TEOR/éTica, 1999, proyecto independiente sin fines de lucro para la investigación y difusión del arte regional centroamericano. Organizadora del Primer Simposio Regional "Temas Centrales", mayo de 2000. Artista plástica y ex-directora del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de San José. Ha curado la primera exposición itinerante de arte contemporáneo centroamericano (1996-98) y fue responsable de la sección Centroamérica-Caribe de la XXIV Bienal de São Paulo en 1998.

LOS ABUELOS Y LOS NIETOS EN LA LITERATURA CENTROAMERICANA

Manlio Argueta

La justicia está muerta. La Ley escarnecida.
La conciencia jadeante, muda, entenebrecida:
Las costumbres impuras y la Patria sin vida;
Las almas sin virtudes y las bocas sin pan.

Francisco Gavidia.

La herencia es algo más que la literatura

No podemos referirnos a la literatura centroamericana sin dejar de mencionar a dos grandes árboles del trópico que le han otorgado a la literatura centroamericana un reconocimiento universal: Rubén Darío (1867-1916), en el siglo XIX y Miguel Ángel Asturias (1899-1974) en el XX, sin mencionar las necesarias rupturas que, por paradójico que parezca, le dan continuidad a los dos clásicos centroamericanos. Darío y Asturias tienen un significado, más allá de las posibilidades de la periferia, ligados por una proyección. Ambos tuvieron opositores y no dejaron escuela. Con todo, esa falta de seguidores desdice de su literatura de ruptura mundial que trazó nuevos caminos al proceso literario de sus países, Nicaragua y Guatemala, respectivamente o en la región.

Como dos barcos solitarios se atrevieron a repetir la hazaña de traspasar el Mar Tenebroso, sólo que en sentido contrario. Ese viaje de búsqueda de Europa les dio el espacio cimero que parecía difícil alcanzar, y que no hubieran logrado en el caso de quedarse en el encierro regional, la Centroamérica balcanizada y asediada por intereses geopolíticos, la destinada a un aislamiento fatal frente a las ideas y a la modernidad, la revolucionaria y corrupta, la invadida, la traicionada, marginal y pobre. Por lo demás, el ejemplo de esa aventura migratoria confirmó por mucho tiempo la regla para todo latinoamericano, que la emigración a Europa era la vía para proyectar la obra de arte.

Darío y Asturias necesitaron de Francia para darse a conocer y fortalecer el mito que venimos arrastrando desde la conquista. Ambos sólo reafirmaban una verdad absoluta de su tiempo. Los artistas descubrían Europa, desde México a Chile y Argentina y, a la vez, los europeos, a través de éstos develaban la otra América, la tropical, la romántica e insurgente y la del ventisquero y la selva, la de la magia y renovación del lenguaje, la fuerza de una cultura insumisa que pudo desplegar mágicamente su potencial ante el globo; poetas cuya palabra se hacía manifiesta con imprecaciones como el cuarteto que encabeza este trabajo del autor salvadoreño Francisco Gavidia (1863-1955), el compañero del poeta niño Rubén Darío mientras estuvo viviendo en El Salvador.

Sin restar grandeza a Darío, la literatura centroamericana ha estado más cerca de las ideas expuestas en el poema de Gavidia; pero Darío es el renovador de la poesía castellana, es el osado que se construye una posición, desde la invisibilidad cultural de la región periférica, en el centro cosmopolita, es el que inventa y recrea su país, es el poeta y su poesía, "puerto de partida y de retorno en todas las aventuras verbales y estéticas de la modernidad"[1]; y Gavidia es el que impreca y prefiere el clasicismo que el cosmopolitismo, como un pretexto para sobrellevar el encierro y la soledad, el complejo de culpa que asfixia, el drama de una cultura aparentemente vencida. Con todo, de ambos se heredó la tenacidad y el intimismo, la aventura y el atrevimiento de traspasar fronteras y posesionarse del oficio, dado que en Centroamérica la literatura no siempre corrió la mejor suerte en los últimos ciento cincuenta años.

Para la poesía de Hispanoamérica, y en especial la centroamericana, Darío daba la pauta para una presencia de la periferia en el mundo, aunque esto derivó en imitaciones menores por parte de quienes creyeron que la grandeza del poeta príncipe residía en las formas y giros cosmopolitas. De esa manera, sin quererlo, Darío produjo un estancamiento, por culpa de sus imitadores, en vez de una renovadora cohesión literaria, porque reducían al modernista a su influencia francesa y a la moda conceptual, sin tomar en cuenta la necesaria renovación de armonías que parecían más deslumbrantes porque la poesía castellana había perdido fuerza para cambiar ante el tiempo. El peso conservador del clero y la nobleza, que había hecho su bastión en España, era un ancla de contención. El país madre se había retrasado ante la otra Europa enriquecida con las ideas liberales; no obstante un Mariano José de Larra, o José Zorrilla o Campoamor o Bécquer, herederos directos del Siglo de Oro, siempre con los ojos libres y bien abiertos. Fue así que Juan Valera, al leer *Azul...* (1888) nos redescubre al encontrar a Darío, repara que estaba ante una nueva lírica y una nueva forma de trastornar la poesía: "Los versos de usted se parecen a los versos españoles de otros autores, y no por eso dejan de ser originales: no recuerdan a ningún poeta español, ni antiguo ni de nuestros días"[2]. Gracias a Darío "hombres de dotes considerables como Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez se encontraron a sí mismos...", y sin embargo, aunque la influencia de Darío fue grande (fue también paradójico) para esos poetas "a quienes inspiró, (que) reaccionaron con sus métodos, y no fueron en modo alguno discípulos suyos"[3].

Cernuda no quiere admitir la decadencia de una poesía castellana que había sido genial en Góngora, Quevedo, Garcilaso, y que Darío le daba una distinta sonoridad; pero además, este último con un móvil subterráneo y espiritual, que no por inocente a veces, alcanzaba espacios que iban más allá del afrancesamiento o de su admiración por Verlaine, grande en su intimismo pero no renovador, como Darío de la lengua, que entregaba "posibilidades nuevas a la poesía y entremezclado a su misticismo, ofreció el atisbo de un

---

[1] Valle Castillo, Julio, *Nicaragua: poesía escogida*, 1998, p. 7.

[2] Valera, Juan, Prólogo a *Azul*, Nicaragua, 1988, p. 92.

[3] Bowra C. M, *Inspiration and Poetry*, crítico de Oxford, citado por Luis Cernuda, que hace un estudio crítico que pretende desconocer la grandeza dariana.

mundo nuevo", como bien dice Roberto Armijo[4]; la otra geografía humana de América sólo en parte descubierta por Europa y que a finales del siglo veinte representa un nuevo reto a las generaciones literarias de Centroamérica: establecer sus valores humanistas en el globo.

Miguel Ángel Asturias, por su lado, necesitaba el espaldarazo de la edición de Francis de Miomandre y la Carta-prólogo de Paul Valery, para revelar en sus *Leyendas de Guatemala* (Madrid, 1930) ese nuevo mundo, territorio del mito y la leyenda. Valery: "Fue para mí el agente de un sueño tropical, vivido no sin singular delicia. He creído absorber el jugo de las plantas increíbles o una cocción de esas flores que capturan y digieren los pájaros"[5]. También Asturias, aunque nunca se le calificó de afrancesado, tuvo que pasar la tradición y cultura ancestral guatemalteca por el tamiz del surrealismo, como lo vemos con más evidencia en la página inicial de *El Señor Presidente* (México, 1946), novela que surgió de un cuento titulado *Los mendigos políticos* (1923), como lo dice el mismo Asturias: "Cuando me marché a Europa llevaba ese relato conmigo... Nosotros teníamos la preocupación por el sonido de las palabras en esos momentos"[6], con lo cual hace un reconocimiento a la herencia de su hermano ancestral, Rubén Darío. Ambos necesitaron el espaldarazo que sólo fue la reafirmación de los valores propios de su creación literaria.

Asturias no abandonará en ningún momento, inclusive en sus poemas, esa herencia magistral del poeta nicaragüense, como podemos leer en sus poemas de *Clarivigilia Primaveral* (Guatemala, 1965) o en su novela máxima *Hombres de maíz* (Argentina, 1950). Con todo y las críticas posteriores al novelista, el reconocimiento a su línea literaria quedó establecido en el discurso que hizo el presidente de la Academia Sueca cuando se le entregaba el Premio Nobel: "Se reconoce que su obra representa la epopeya de la lucha de su pueblo contra la naturaleza hermosa y hostil y también contra la opresión y la injusticia social... La calidad de escritor de Asturias es, sin embargo, suficientemente notable y fértil para lograr el interés más allá de su limitada zona geográfica, en un rincón del mundo muy lejos de nosotros". De esa manera, y tres cuartos de siglo después, Asturias ligaba su destino al del nicaragüense Darío. Novela y poesía saltaron ahora en una travesía que otorga reconocimiento universal a la literatura centroamericana.

Nicaragua, con más poetas que habitantes

¿Qué sería de la literatura contemporánea de Nicaragua si no se transformaba, sin ofrecerle la espalda al peso genial del maestro? Y la literatura nicaragüense que parecía morir con los dramáticos últimos días del gran Rubén, resucita de su atrincherado estancamiento con la Vanguardia poética en Nicaragua (1927-1932), menos de quince años después de la muerte del príncipe de la poesía. Antidarianos también, los vanguardistas no necesitaron torcerle el cuello al cisne y con el antecedente vital de Salomón de la Selva (1893-1959) y Azarías Pallais (1885-1954), esos vanguardistas, José Coronel Urtecho (1906-1994), Pablo Antonio Cuadra (1912-), Luis Alberto Cabrales,

---

[4] Armijo, Roberto, *Rubén Darío y su intuición del mundo*, San Salvador, 1967, p. 67.

[5] González, Otto-Raúl, *Miguel Ángel Asturias, El Gran Lengua*, 1999, p. 10.

[6] Ibíd., pp. 13-14.

Manolo Cuadra (1907-1957) y Joaquín Pasos (1915-1947), creaban las bases para una nueva poesía nicaragüense que verterían su escuela en tres grandes poetas que superaron cualquier altura alcanzada por poetas de la región: Carlos Martínez Rivas, Ernesto Mejía Sánchez (1923-1989) y Ernesto Cardenal (1925), con ellos la poesía centroamericana alcanza altura insospechada en América Latina, siendo Nicaragua quizás el único país donde el poeta no representa un estigma nacional porque sería como negarse a sí mismos, siendo el país con más poetas que habitantes y por habitantes.

Esa acumulación de la cultura literaria nicaragüense permitió dar paso a otro grupo de jóvenes que estuvo integrado mayormente por mujeres (1960-70): Vidaluz Meneses, Gioconda Belli, Ana Ilse Gómez, Michele Najlis, Daysi Zamora, y otros varones como Julio Valle Castillo, Luis Rocha, Beltrán Morales, Eduardo Arellano, Francisco de Asís Fernández, todos intelectuales que responden a un compromiso social adquirido como especificidad centroamericana en los escritores de los años 50-60 del siglo XX.

Gioconda Belli (1948) entra al género de la novela con gran aceptación en otros idiomas: *La mujer habitada,* 1988; *Sofía de los presagios*, 1991; *Waslala*, 1996; así como su poesía planteaba una posición liberada de la doble moral para expresar sus sentimientos y emociones líricas, por igual, el éxito de su novela radica en ese punto de partida de una feminidad, que no feminismo, marcado por una estela de magia y develamiento de un mundo cultural en el que trata de revelar sus experiencias de mujer desde las raíces históricas y el mito.

Así Gioconda Belli es la primera novelista de Nicaragua que alcanza reconocimiento internacional, a pesar de tener como antecedentes a Fernando Silva, a Lisandro Chávez, Mario Cajina Vega, a Hernán Robleto y al mismo Sergio Ramírez.

Sergio Ramírez ya había publicado *Tiempo de fulgor*, 1970; *¿Te dio miedo la sangre?*, 1977, sin lograr ese impacto que habían tenido sus dos libros de cuentos *Charles Atlas también muere*, 1976; *Nuevos cuentos*, 1969; y sus cuentos breves y maravillosos del libro varias veces destruido por la inquisición del istmo: *De tropeles y tropelías,* 1972; o su posterior ensayo, *Balcanes y volcanes,* 1988.

Ese mismo año que publica Belli *La mujer habitada*, Sergio Ramírez publica también *Castigo Divino,* 1988, y retoma la ironía fina y punzante, el humor, es la literatura de demolición tan necesaria para romper el círculo de serpiente que nos hace devorarnos a nosotros mismos. Al igual que Vargas Llosa, América Latina ganó a un escritor que había inmolado su tiempo en préstamo a la clase política. Y como estímulo, esfuerzos múltiples en las emergentes sociedades centroamericanas, obtiene uno de los más prestigiosos premios de habla hispana con su novela *Margarita está linda la mar* (Premio Alfaguara, España, 1998); casi al mismo tiempo obtiene otro premio en 1999 por su novela traducida al francés: *Baile de Máscaras*, 1996.

Guatemala y el espíritu multicultural

El caso de Asturias es menos impresionante que el de Darío y como éste, no dejó discípulos aunque sí malos imitadores. Los escritores de los años

setenta acogieron de él la continuación del mito y la identidad guatemalteca. Alguien debía romper, aunque fuese varios años después, los espejos de la literatura asturiana y comenzar a ver desde el otro lado de una realidad siempre asfixiante de la cultura nacional. Comenzaron en esa tarea Luis Cardoza y Aragón, Mario Monteforte Toledo, Augusto Monterroso, Otto Raúl González y otros más que se habían acogido al exilio en México en 1944. Y es que Asturias deja senderos sin salida en sus enmarañados sitios mayas, lo que le permite transportar la leyenda hacia el mundo. Mientras no hubiese un desprendimiento de ese tronco común, Darío-Asturias, no habría nueva literatura centroamericana aunque la savia proviniera del mismo árbol; mientras alguien no comenzara a romper el espejo, como el mismo Asturias se propuso: "El agua es un espejo. Alguien debe romper las historias de un mundo de imágenes que ya de por sí son inigualables". Alguien que sepa captar "lo que calla el enigma", que no "lea los jeroglíficos sino que lea las estrellas", como dice un fragmento publicado en una revista mexicana. Los otros escritores que siguieron en las tres últimas décadas (1970-1980), necesitaron romper con Asturias si es que querían avizorar el camino de esa literatura, aunque no significase abjurar del maestro como guía mayor y distante. Rompieron con la poesía barroca de reverberaciones mayas; surrealista pero también rescatando la oralidad en las leyendas de la cultura híbrida entre lo español y lo indígena.

De alguna forma la diáspora temprana del grupo de 1944, que se adhirió a una naciente democracia guatemalteca única en toda su historia, pero cuyo experimento duró apenas diez años, 1944 a 1954, significó un corte trágico para las letras de Guatemala.

Los jóvenes, que habían apoyado al régimen de Jacobo Arbenz, fueron al exilio en 1954, perseguidos por el Gobierno impuesto de la United Fruit Company, ruptura histórica que produjo un lastre que retardó el renacer de las letras guatemaltecas, aunque se dio más tarde en los escritores que presentan una transición urbana que se revela de los padres y los abuelos: Francisco Morales Santos, Luis Alfredo Arango y Ana María Rodas, como poetas, o narradores como Marco Antonio Flores, Mario Roberto Morales, Arturo Arias, y otros como Dante Liano, Max Araujo, Víctor Montejo, Adolfo Méndez Vides, y aun más jóvenes como Luis Aceituno y Rodrigo Rey Rosa, todos de una generación que transita entre los años 1960 a 1980.

Ana María Rodas, rompe con una poesía encajonada entre catedrales de palabras y floresta, la mujer expresa su amor sin ocultar lo que tiene de pasión y erotismo, que sólo se concibe puede escribirlo el hombre, y reta a los conservadores literarios de su tiempo con su libro *Poemas de la izquierda Erótica,* 1973, obra que deslumbró por su calidad y alcanzó difusión regional en el medio moralista y fundamentalista de la época. Para lograrlo, tuvo que separarse del grupo al que pertenecía: "Ayuda pertenecer a un grupo (...) es un fenómeno que se da en todas partes del mundo; cuando se es joven y se tienen pensamientos o ideas o intereses similares (...) pero yo creo que se trata de un sentimiento de manada, de protección mutua". Y remata en su impresionante "Carta a los padres que se están muriendo", de su segundo libro *Cuatro esquinas del juego de una muñeca*: "Los admiré e hice mías sus ideas por un tiempo y no sabía porqué se me llagaba el cuerpo y el cerebro. Ahora entiendo lo infantil de esos propósitos y al ver sus rostros con esta vista nueva que me he

dado, comprendo que no pertenezco a este cementerio. Y me largo"[7]. Es un grupo emergente, politizado, que recogía en cierta forma la ilusión y los sueños de dos poetas de mayor edad: Otto René Castillo (1936) y Roberto Obregón Morales (1940), asesinados en la guerra contrainsurgente y Mario Payeras (1950-1995).

El grupo que algunos llaman "los francotiradores" surgió a principios de 1968 hasta 1993, y constituye hoy por hoy el de mayor proyección en Guatemala, cuya literatura significó una liberación del peso secular de Miguel Ángel Asturias y que ha logrado mayor trascendencia fuera de Guatemala, en especial por dos de sus componentes que integran el testimonio y la oralidad como forma de concepción novelística: Mario Roberto Morales: *Los demonios salvajes*, 1978; y *El esplendor de la pirámide,* 1986, una novela de las más representativas en Centroamérica; Marco Antonio Flores: *Los compañeros*, 1976; y *Los muchachos de antes*, 1996. Dentro de esta misma proyección se puede citar a Arturo Arias, de reconocida trayectoria internacional, como universitario, intelectual y novelista: *Después de las bombas,* 1979; *Itzam Na*, 1981; *Jaguar en llamas*, 1989. En ellos se da la particularidad de la narrativa característica de la literatura de Centroamérica desde mediados del siglo XX, historia, horror, memoria, testimonio, coloquialismo, oralidad, búsqueda de espíritu de pertenencia. Elementos que encontraremos subrayados en Claribel Alegría, en Sergio Ramírez, Julio Escoto, Manlio Argueta, Roque Dalton; inclusive en la novela más joven de Costa Rica y El Salvador después de los años setenta y ochenta.

Morales en *El Señor bajo los árboles*, mezcla la voz del indígena en el marco de la contrainsurgencia, publicada en inglés. *El Ángel de la retaguardia*, 1996 y *Los que se fueron por la libre*, México, 1998; ambas novelas tienen recursos experimentales bajo la temática de la lucha armada en Guatemala, de la cual el escritor fue un participante.

Dentro de esa misma línea, Marco Antonio Flores (1937) aunque menos experimental es incisivo e implacable. Sin dejar de ser testimonialista, desmitifica el testimonio como voz de los sin voz, cree descubrir las fallas éticas en el marco de las luchas insurgentes y descarga las frustraciones de la utopía perdida en sus propios compañeros muertos, en especial con su novela *Los muchachos de antes*, 1996; eso le valió, como él mismo dice en otra novela crítica contra la izquierda, *Los compañeros*, Joaquín Mortiz, 1976, que fuera prohibida su lectura por la insurgencia guatemalteca. Con igual intensidad lo hace Horacio Castellanos Moya (1957) en El Salvador, aunque están separados por veinte años de edad. Me parece se aparejan en ese sentido crítico que parte de sus experiencias vitales.

Surge además, el sentimiento directo de la cultura indígena con Luis de Lión, un desaparecido de la década perdida de los ochenta, y con ello la desilusión de no encontrar las vías de continuidad literaria, cuyo holocausto es más difícil aceptar por provenir de un indígena escritor que nace en un "pueblo

---

[7] "Entre discípulos y francotiradores: los grupos de escritores en Guatemala (1968-1993)", en *Letras de Guatemala*,1998, pp. 74 y 82.

olvidado de Dios cuya carne... estaba destinada miserablemente desde su bautizo al destino chato del arador por los siglos de los siglos"[8]. Con una novela de paisajes interiores marcados por la injusticia y con personajes autodestructivos que cargan con la condena de haber nacido indígenas; pero él mismo es signo de supervivencia y brillantez, pese a que no había salido de las estribaciones de su Volcán de Agua y Antigua Guatemala. Luis de Lión, nos legó una novela alucinante, una especie de flor en la tumba del poeta desconocido y desaparecido en el holocausto de su país.

Otro poeta desde las entrañas mismas del mundo maya y quizás sea ahora uno de los más internacionalizados poetas guatemaltecos de las últimas generaciones: Humberto A´Kabal, quien sabe recoger en los sonidos poéticos, las onomatopeyas de los pájaros con la inocencia del indígena que puede ver en la flor o en el ave, la espiritualidad eterna de sus hermanos desaparecidos y avasallados.

Proveniente de la ciudad y con una formación universalista, un narrador como Rodrigo Rey Rosa (1958) descubre la clave, captar, casi en voz baja, un marco de violencia entre la modernidad y la barbarie. Asturias había reproducido la explotación como proyección milenaria hasta los tiempos contemporáneos, Rodrigo Rey Rosa es el tiempo presente y el que está por venir. La búsqueda de la redención humana tiene como referente un espejo que hace mostrar las miserias espirituales y la sordidez.

Honduras y Panamá: la evolución en la desolación literaria

Honduras como Panamá, no tienen ese árbol genealógico, a no ser por el sabio Valle en el siglo pasado, en el primer caso. Y en Panamá, ya en el siglo veinte a Ricardo Miró (1883-1940) y a Rogelio Sinán (1902-1994), que dejan al menos su influencia sobre lo que debe ser el humanismo sobre todo poder. Sinán en especial, con su novela picaresca, mágica, acogedora, de tendencias más universales que la predominancia de un nacionalismo forzoso pero a ultranza de casi todos sus contemporáneos o inclusive admiradores. Su mejor libro, la novela *La Isla Mágica*. Tanto los escritores hondureños como panameños son ellos por sí mismos, sin el antecedente proverbial que tuvo Nicaragua y Guatemala. Desde ese escaso ramaje su literatura es joven y desde ese punto de vista entran a la modernidad.

Hay que citar a una figura panameña inevitable, poeta, filósofo, matemático, militar, excelente dramaturgo, biógrafo admirable del general Omar, José de Jesús Martínez, soñador empedernido que, como Roque Dalton, se sacrificó por una mejor Centroamérica y quizás esa obsesión los distrajera en su vocación de escritores. Más que panameño o nicaragüense, Chuchú Martínez fue un gran centroamericanista.

Con similar orfandad, Honduras crea desde su seno a un poeta de grandes calidades líricas y conversacionales, como Roberto Sosa, (1930), con libros premiados en España y Cuba y de gran aceptación crítica. Al lado de Sosa, rompiendo con una desolación de país vejado por las pesadillas

---

[8] Méndez Vides, Adolfo, "Luis de Lión: la visión del conquistado", en *Letras de Guatemala*, 1998, p. 51.

geopolíticas, lo acompañan otros poetas de reconocidos méritos en la región: Rigoberto Paredes (1948), Juan Ramón Saravia (1951); José Adán Castelar (1941) y José Luis Quezada (1948), a quienes corresponde fortalecer la dignidad de la poesía nacional para las nuevas generaciones que puedan surgir como resultado de una palabra que ha ido neutralizando a los viejos políticos provenientes de los cacicazgos.

Panamá también cuenta con dos novelistas de trascendencia internacional: Gloria Guardia y Rosa María Britton; ellas, son continuadoras de una literatura panameña, donde los más representativos escritores de los años 50 y 60, han optado por el silencio literario (Orestes Nieto, Moravia Ochoa, Pedro Rivera), quizás porque tuvieron una distracción hacia las letras al dar prioridad a la herida histórica del Canal, el sueño o la pesadilla que estuvo en primer lugar. Menos militantes en contra del enclave canalero figuran algunos poetas como Bertalicia Peralta y Agustín del Rosario; o novelistas como Justo Arroyo y Enrique Jaramillo. Este último, junto con Gloria Guardia y Rosa María Britton, se proyectan en el marco internacional. Fervorosos trabajadores de la narrativa, son también embajadores no oficiales de la cultura de su país.

En la narrativa de Honduras encontramos esa esperanza que permita establecer la equidad y la justicia, como medio mágico de conciliar la literatura con la transformación social: Eduardo Bähr (1940). Su libro más sobresaliente es *El cuento de la guerra*, 1973; Julio Escoto (1944) con varias novelas escritas como *El árbol de los pañuelos*, 1972; *Madrugada, rey del albor*, 1993 y una novela con más intención histórica: *El general Morazán marcha a batallar desde la muerte*, 1992; y Marcos Carías Zapata (1938): *La ternura que esperaba*, cuentos, 1979; y *Una función con móviles y tententiesos*, novela, 1980. Roberto Castillo, (1950): *El corneta*, novela corta, 1981; *Subida al cielo y otros cuentos*, 1982; *Figuras de agradable demencia*, 1984. Roberto Quezada (1952), que escribe dos novelas: *Los barcos* y *El Desertor*. Todos ellos están remarcando la historia de la literatura de Honduras.

El Salvador, una literatura con antecedentes sociales

En El Salvador, Gavidia, que algunos llamaron el maestro de Darío, se acabó en su encierro prolífico de San Salvador, entre libros y sabiduría, pero desconocido, aunque vivió cuarenta años más que su joven discípulo Darío, quien dice: "Uno de mis amigos principales fue Francisco Gavidia, quien quizás sea de los más sólidos humanistas y seguramente de los primeros poetas con que cuenta la América española". Y refiriéndose a la lectura y estudio sobre poesía, Darío se refiere a Gavidia: "Fue el primero que ensayara en castellano a la manera francesa, (que hizo surgir) en mí la idea de la renovación métrica que debí ampliar y realizar más tarde"[9]. He aquí la amistad de dos jóvenes que no llegaban a los veinte años y que marca el inicio de la renovación de la poesía castellana. Con todo, Francisco Gavidia se negó a vivir fuera de su país y él mismo condenó la puerta en su encierro de sabio incomprendido, aislado entre los dioses que creía, hindúes, griegos y mayas, y tratando de "inventar" el idioma "El Salvador". De nuestro humanista Gavidia podemos decir como Voltaire

[9] Darío, Rubén, *Autobiografía*, Costa Rica, 1983, p. 47.

refiriéndose a un comediante de la época: "Todo París lo condena, todo París lo corteja"[10]. Todo El Salvador lo cita, todo el país y la región centroamericana desconoce su altura.

Fue con la caída del fascismo internacional en 1944 que se da en El Salvador el surgimiento de un grupo literario que convierte en tradición su postura, los más representativos son Oswaldo Escobar Velado y Matilde Elena López, con una actitud de intelectuales militantes, bajo la influencia de los poetas españoles del éxodo y el llanto, actores de la Guerra Civil de su país: García Lorca, Miguel Hernández, León Felipe, Antonio Machado, Pedro Salinas y otros. Casi al mismo tiempo, y por la vertiente española, la poesía salvadoreña tuvo sus maestros en Pablo Neruda de *España en el Corazón* y de *Las Residen*cias y en César Vallejo de *España aparta de mí este cáliz*. Y de *Poemas humanos*. Poesía heroica y poetas heroicistas que influenciarían también a los jóvenes de la generación del 1950 y 1960, los de la Generación Comprometida, y que aceptaron como lema que "el poeta es una conducta social", que a su vez habían tomado de Asturias y de Sartre.

En cuanto a la narrativa, fulgura Salarrué, el más influyente y completo de los cuentistas salvadoreños. Además, figura un novelista que tenía enormes potencialidades: Miguel Ángel Espino, quien pudo ser el gran novelista de Centroamérica si no hubiese sido por las seducciones del poder, renunciando a ser el padre de la novela moderna en Centroamérica; es el mismo caso, sólo que en la poesía, de Serafín Quiteño. Con una posición más respetable en la literatura, citamos a Hugo Lindo y José María Méndez.

Aunque El Salvador ha sido un país sin novelistas, no puede decirse lo mismo de su tradición poética, Claudia Lars, Pedro Geoffroy Rivas, Raúl Contreras, Vicente Rosales, hasta llegar a la Generación Comprometida con Italo López Vallecillos, Álvaro Menen Desleal, Waldo Chávez Velasco, Roque Dalton, Roberto Cea y Roberto Armijo, Alfonso Quijada Urías, José María Cuellar, como representativos dentro de la poesía. Podemos citar a narradores con un gran camino abierto dentro de una tendencia más universalista y como producto de una hibridación que deja la diáspora y el cambio multicultural. Es el caso de Horacio Castellanos (1955); como novelista *La diabla en el espejo*, Madrid, 2000; *El asco*, San Salvador, 1998, o la no menos sorprendente narradora Jacinta Escudos, 1955, *Cuentos Sucios*, San Salvador, 1997; Mario Bencastro (1945): *Un disparo en la catedral*, 1989; y *La odisea del Norte*, 1999, quien reside en los Estados Unidos; o Rafael Menjívar Ochoa, con varios años viviendo en México y que ha logrado dos premios latinoamericanos de novela; poetas como Roger Lindo y Miguel Huezo Mixco, de la llamada "generación de la guerra". Una generación dramática que propuso las letras como vía de salvación nacional en una historia de crisis permanente que produjo la guerra civil. Ya en el período de paz, germina una literatura joven de gran promesa, es el caso de Claudia Hernández (1985), Premio Juan Rulfo Internacional de Cuento Joven; Luis Alvarenga, poeta y novelista; Otoniel Guevara (1968), poeta y activista cultural, y otros que les siguen.

---

[10] Voltaire, *Cartas filosóficas*, 1968, p. 115.

Costa Rica y la ruptura del mito paradisíaco

Costa Rica, por su lado, con escasa tradición poética y narrativa, tuvo a su favor que los últimos 50 años supo acumular una explosión creativa que se manifiesta en las nuevas generaciones de los años ochenta, con un redescubrimiento de la novela social, histórica y testimonial. Carlos Cortés (1962) y Dorelia Barahona (1959), ambos de merecida proyección internacional; además Ana Cristina Rossi que con su obra *María la Noche*, escribe la novela de mayores aspiraciones para Costa Rica, desde *Mamita Yunai*, y *La ruta de su evasión* de Yolanda Oreamuno. Con esos tres escritores, Costa Rica abandona su insularidad paradisíaca para descubrir diferentes mundos en la literatura creativa, de nuevos bríos y despojada del intimismo conservador de la literatura costarricense. Pero hay otros más de este tronco común y que auguran una renovación en la narrativa de ese país como son Rodrigo Soto, Chávez, Óscar Núñez, Linda Berrón, Tatiana Lobo, Magda Zavala, José Ricardo Chaves, y una de las promesas más jóvenes que, junto con Carlos Cortés (*Cruz de olvido*, 1999), ofrece un mundo narrativo de gran trascendencia para la literatura de la región: Fernando Contreras: *Única Mirando el mar*, novela publicada en 1994. Además, con todos ellos aparece el reto por ubicar a Costa Rica en la memoria e historia de América Latina, sacándola de su secular y mítico espacio paradisíaco.

El filón provino de poetas como Isaac Felipe Azofeifa (1912-1996), o la olvidada y aún por rescatar Eunice Odio (1922-1974). O bien de narradores como Carlos Luis Fallas (1909-1966), Fabián Dobles, Joaquín Gutiérrez (1918-2000) y Alberto Cañas, con más méritos como dramaturgo, desde los cuales se produce una acumulación a saltos, a falta de grupos generacionales definidos, hacia José León Sánchez (1929), el más conocido escritor de Costa Rica fuera de sus fronteras (*La isla de los hombres solos*, 1973 y *Tenochtitlán*, 1982, sus obras más difundidas), y hacia Samuel Rovinski, Fernando Durán, Carmen Naranjo (1930-); para llegar a Gerardo César Hurtado, Alfonso Chase (1944), este último con mayor reconocimiento regional por su obra y por su posición como intelectual comprometido con su tiempo, hasta que se arriba a los nuevos grupos del ochenta que he citado arriba.

En poesía ese crecimiento a saltos es más lento, así desde Eunice Odio (1922-1974), Chase y Laureano Albán (1942) y el poeta más leído en Costa Rica, Jorge Debravo (1938-67), el salto se da a poetas más jóvenes: Ana Istarú (1960), cuya obra poética y dramática es reconocida en España y Centroamérica; Jorge Arturo (1961); y José María Zonta (1963), uno de los poetas más promisorios de la década de postguerra centroamericana, aunque poco difundido fuera de Costa Rica. Este país que comienza a emigrar desde el paraíso íntimo de la literatura a la utopía ideal de América Latina.

Manlio Argueta. Se inició en las letras como poeta. Fue fundador del controversial Círculo Literario Universitario, que dejó una marca indeleble en la literatura salvadoreña. Actualmente es director de la Biblioteca Nacional de El Salvador. Entre sus obras más conocidas, destaca la novela *Un día en la vida* (1980).

HACIA UN ESPACIO AUDIOVISUAL CENTROAMERICANO

María Lourdes Cortés

La "prehistoria" del cine en Centroamérica

Si queremos referirnos al audiovisual en Centroamérica, lo primero que hay que afirmar es que no existe aún una industria cinematográfica en la región, si bien todos los países tienen una modesta filmografía.

Casi todos los países del área conocieron el cinematógrafo desde los años diez, cuando exhibidores ambulantes recorrían el istmo con sus aparatos, proyectando cortos, e igualmente filmando paisajes y costumbres. En Guatemala y Costa Rica se habla de filmaciones de procesiones, ritos y fiestas sociales desde principios de siglo. Estas tomas primeras, eran posteriormente proyectadas en las salas de teatro de las ciudades, para placer de las clases acomodadas, que muchas veces formaban parte de las mismas filmaciones.

Asimismo, desde las primeras dos décadas, se registran en estos países producciones de ficción. Panamá debe esperar hasta la mitad del siglo y Nicaragua y Honduras, los países más pobres, no ven filmaciones propias hasta los años setenta. No existe, para ellos, lo que podríamos llamar una "prehistoria del cine".

Porque, en efecto, lo que se produce en Centroamérica antes de los años setenta, son intentos aislados de individuos interesados en el cine. Filmaciones que suponen grandes sacrificios personales y económicos, pero que no reciben ningún estímulo por parte de las instituciones oficiales y muy poco de parte del público. No existe ninguna sistematización en la producción, ninguna base estable de una posible industria. Nada.

El auge del documental

La década de los setenta presenta un auge del documental y una cierta institucionalización de la cinematografía en algunos países.

En Guatemala, se crea una asociación para el arte cinematográfico, una cinemateca y un departamento de publicidad e información en la Universidad de San Carlos que realizó esporádicamente algunos trabajos en cine. Pese a estos intentos oficiales, sólo tienen interés algunas producciones en 8 mm., en particular los trabajos de Luis Argueta y Justo Chang, quienes realizarán en 1993 *El silencio de Neto*, un hermoso largometraje sobre la represión militar de 1954 al Gobierno democrático de Jacobo Arbenz, visto desde la perspectiva de un niño, y que se ha presentado en diversos festivales de Europa y América Latina, logrando una cierta distribución comercial.

No obstante, en Guatemala, las fuerzas de derecha históricamente han impuesto su ley a través de la violencia y en estas condiciones todo el campo cultural ha estado sujeto a la intimidación. Por lo tanto, aunque paradójicamente Guatemala es el país más rico y con mayor tradición del área, no ha visto hasta

entonces surgir una cinematografía sistemática, como sucedió, en algún momento preciso, en los otros países centroamericanos.

En Panamá, por ejemplo, se crea en 1972 el Grupo Experimental de Cine Universitario (GECU). Ésta es una compañía apoyada por el Estado, y fue parte de las medidas nacionalistas tomadas por el general Torrijos. El director del grupo Pedro Rivera, proponía la liberación cultural en un país literalmente invadido por la presencia de los Estados Unidos. De 1972 a 1977 el grupo produjo treinta documentales, presentando una historia alternativa y nacionalista de Panamá. No obstante, a partir de 1977, el GECU recibe un menor apoyo económico y se despojó de sus tintes políticos.

Es también a inicios de los años setenta, en concreto en 1973, cuando en Costa Rica se creó, bajo el auspicio de la UNESCO, el Departamento de Cine del Ministerio de Cultura, que logró consolidar a un grupo de cineastas jóvenes, profundamente críticos de la realidad del país. En cuestión de trece años se produjeron unos ochenta documentales en cine 16 mm., sobre diversas problemáticas de la realidad nacional. También se realizaron algunos medio y largometrajes de ficción.

Asimismo, surgieron algunas empresas privadas de producción, como Istmo Film, un primer proyecto centroamericano de cine, que coprodujo una serie de trabajos sobre las luchas políticas de la región. Así lo atestiguan filmes como *Patria libre o morir* (1979), documental sobre la lucha insurgente sandinista en Nicaragua y *El Salvador, el pueblo vencerá* (1980-81), largometraje documental del puertorriqueño Diego de la Texera. De igual modo, con la ayuda de Istmo Film, Peter Lilienthal rodó el primer largometraje argumental realizado en la Nicaragua sandinista: *La insurrección* (1980) y Miguel Littin dirigió en 1982, *Alsino y el cóndor.*

Durante la década de los ochenta, Óscar Castillo, que venía del grupo de Istmo Film, produjo dos largometrajes: *La Segua* (1984), dirigido por Antonio Yglesias y *Eulalia* (1987), realizado por el mismo Castillo y que tuvo gran acogida del público costarricense.

Honduras también vio la consolidación de un Ministerio de Cultura, en 1977, que era igualmente de Turismo y que contaba con un departamento de cine, que produjo algunos materiales en el momento.

Hacia un cine revolucionario

En Nicaragua, el Frente Sandinista de Liberación Nacional desarrolló un rudimentario movimiento cinematográfico al calor de la batalla. Un grupo de cineastas guerrilleros, en el Frente Sur, se organizaron en la brigada de propaganda Leonel Rugama y filmaron ochenta mil pies de material cinematográfico de la Revolución, es decir, 36 horas de filmación.

Inmediatamente después del triunfo de la Revolución fue creado el Instituto Sandinista de Cine Nicaragüense (ISCN) a partir de la compañía que tenía Somoza, Producine. Producine, era una empresa de capital extranjero que producía el noticiero oficial de la dictadura, anuncios comerciales, toda la propaganda ministerial y filmes didáctico-militares.

Los primeros años de producción nicaragüense siguieron el modelo cubano, aunque se tenían menos recursos, menos experiencia y una cultura cinematográfica poco sofisticada. Se creó el Cine Móvil. En 1984, 52 unidades móviles atrajeron audiencias cercanas a los tres millones.

El instituto pasó luego a llamarse INCINE y su mayor prioridad fue la producción de noticieros mensuales. Ramiro Lacayo, Carlos Ibarra y Franklin Caldera, que habían participado en la guerra como corresponsales, estuvieron a cargo de las primeras iniciativas de producción, distribución y exhibición. Los cineastas trabajaban creativamente con los materiales disponibles: películas de archivo de la guerra y de la colección de Somoza, artículos de periódicos y revistas, grabaciones de televisión, fotos, filmaciones actuales de reuniones, y abordaron temas como salud, educación, trabajo y esparcimiento.

INCINE empezó a realizar documentales en blanco y negro, y más tarde en color, mediometrajes de ficción, coproducciones de películas argumentales y posteriormente un largometraje de este mismo género. También se realizaron algunas coproducciones como *Alsino y el cóndor*, de Miguel Littin, *El señor Presidente* (1983) del cubano Manuel Octavio Gómez, y *El espectro de la guerra* (1988), de Ramiro Lacayo. Además, Peter Lilienthal rodó un largometraje semidocumental, *La insurrección* (1980).

Desde mediados de 1988 INCINE no recibió más fondos del Ministerio de Cultura, pero cuenta en su producción con: 50 documentales cortos, 16 documentales mediometrajes, 4 mediometrajes de ficción, taller de dibujos animados y 2 largometrajes en coproducción. Asimismo, han acumulado veinte premios de nivel internacional, 15 distinciones especiales, y una nominación al Oscar, con *Alsino y el cóndor*, como mejor película extranjera en 1983.

La cinematografía salvadoreña fue durante los años ochenta una parte integral de la lucha de liberación dirigida por el Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional, formado en octubre de 1980. Un grupo, "Cero a la izquierda" se formó en 1979. En mayo de 1980 el FDR creó el Instituto Revolucionario Salvadoreño de Cine para promocionar la causa de la oposición en la arena internacional, pero también para distribuir películas en las zonas liberadas. Algunos cinematografistas latinoamericanos ofrecieron sus recursos y la película *El Salvador, el pueblo vencerá* (1981) fue dirigida por el puertorriqueño Diego de la Texera, y coproducida por la empresa costarricense Istmo Film.

El audiovisual centroamericano hoy

La popularización del vídeo, sin duda permitió el uso extensivo de éste, tanto como herramienta de trabajo que como posibilidad de expresión artística. Surgió en Centroamérica una generación de "vídeo-cineastas", muchos con estudios formales en cine y vídeo, algunos provenientes de la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba, como Jorge Dalton de El Salvador, Hispano Durón de Honduras y Felipe Cordero y Hilda Hidalgo, de Costa Rica.

En Costa Rica, a partir de 1992 empiezan a realizarse muestras de los productos audiovisuales realizados en el país, lo que ha permitido un seguimiento más detallado a la producción, así como posibilitar el encuentro de

los más jóvenes, con algunos de los cineastas más experimentados, que también participan en estas muestras.

Sin duda, Costa Rica es el país con mayor desarrollo del audiovisual en la región. Incluso, en los últimos años se han realizado algunos cortometrajes en cine 35 mm. Es el caso de *Las máscaras* (1998), de Rafael Chinchilla, *La pasión de nuestra señora* (1999), de Hilda Hidalgo, *Florencia de los ríos profundos y los tiburones grandes* (2000), de Ishtar Yasin y *Once rosas* (2000), de Esteban Ramírez. Destacan estos trabajos no sólo por ser filmados en cine, sino porque han sido pensados para la proyección en salas, por lo que están terminados en dicho formato. Desde 1987, Costa Rica no veía imágenes propias en las salas de exhibición cinematográfica. Evidentemente, el cortometraje es un mercado difícil, pero éstos han logrado presentarse antes de las proyecciones habituales del cine comercial.

Otros cineastas que han realizado ficciones independientes, en cine o vídeo son Patricia Howell, con *Íntima Raíz* (1984), Alexandra Pérez, con *La caja de los besitos* (1993), Gustavo Fallas y Jürgen Ureña, con *Variaciones sobre un mismo crimen* (1999) y Esteban Ramírez con *Rehabilitación concluida* (1998). Algunos documentales que destacan son: *Los hijos de silencio* (1998), de Rodrigo Soto, *Bajo el límpido azul de tu cielo* (1998), de Felipe Cordero y Hilda Hidalgo, *Los Tinoco* (1998), de Andrés Heindenreich y *El barco prometido* (2000) de Luciano Capelli y Yasmín Ross, entre muchos otros. Los temas van desde relecturas históricas, revaloraciones culturales, adaptaciones literarias, hasta la mujer, el infanticidio, las migraciones, etc.

Por su parte, Óscar Castillo ha fundado una nueva productora, La Mestiza, que se ha dedicado a la realización de series para la televisión nacional. Produjo *El Barrio*, que se mantuvo al aire durante tres años, *La Pensión*, que está por iniciar también su tercer año, y *La Plaza* que ya lleva un año. La productora ha funcionado, de igual manera, como una escuela para dramaturgos, actores, directores y técnicos en general. Por primera vez el país cuenta con una posibilidad sistemática de aprendizaje que no sea la publicidad.

Porque lo que ha predominado en el país, al igual que en el resto de América Central, es la producción publicitaria. No obstante, en esta última década se ha desarrollado en todo el área la producción de documentales educativos y culturales, financiados por agencias de cooperación y desarrollo, organizaciones no gubernamentales o instituciones estatales. Temas como la mujer, la violencia familiar o social, el SIDA, los adolescentes, las migraciones, etc., son tratados por estos nuevos documentalistas, por lo general, en formato de vídeo.

Así tenemos que en Guatemala varias productoras independientes se dedican a la realización de estos materiales. Predominan los trabajos de carácter antropológico, como *Querubines* (1991) de Sergio Valdés, sobre una familia indígena Kak'chiquel y su relación con la música popular o *La feria fantástica* (1998) de Igor de Gandarias y Guillermo Escalón, sobre la feria de Jocotenango, con un tratamiento más experimental. Asimismo, documentales sobre el campesinado y sus necesidades como *Doña Elenita una pobladora* (1995) de

Alfonso Porras e Isabel Juárez y *Alcemos la voz* (1997) de Beate Neuhaus y también Isabel Juárez.

Se ha dado también importancia al rescate de valores de la literatura y otras artes. Es el caso del reciente trabajo de Sergio Valdés, mezcla de documental y ficción, *Luis y Laura* (1999) sobre la vida del escritor Luis Cardoza y Aragón.

En Honduras, Hispano Durón acaba de realizar un largometraje en vídeo, adaptación de un cuento del escritor Roberto Castillo, *Anita la cazadora de insectos* (1999), que trata sobre la desintegración familiar y el consumismo en nuestras sociedades subdesarrolladas. La película se presentó en los "Encuentros de cine latinoamericano" de la ciudad de Toulouse, Francia, y fue financiada tanto por la agencia de cooperación holandesa HIVOS como por la Embajada de Francia en Honduras.

Hay en Honduras, entonces, una nueva generación de jóvenes interesados en realizar ficciones en vídeo, muchas adaptaciones literarias; no obstante, la falta de medios financieros sigue siendo el obstáculo mayor para un desarrollo de una industria audiovisual. También se realizan documentales de carácter antropológico o sobre cultura popular como *Ticha Reyes* (1992) sobre una rezadora de Yamaranguila, un pueblo del altiplano hondureño y *Ordenación del primer sacerdote garífuna* (1994), ambos de Mario López.

El Salvador también ha echado mano a la adaptación de la literatura con *La virtud de un santo* (1997) de Noé Valladares, adaptación de un cuento de Salarrué. Además, Paula Heredia, una salvadoreña residente en Nueva York y con muchos trabajos a su haber, especialmente como editora, tiene proyectado lo que ha llamado "el primer largometraje centroamericano": *Retratos de Clementina: una época de oro de las artes centroamericanas*, sobre la poeta y musa Clementina Suárez, que se rodaría en Honduras, El Salvador, Costa Rica, México y Nueva York.

Por su parte, Jorge Dalton, ha realizado un documental *Herido de sombras* (1994), sobre el extinto grupo cubano Los Zafiros, que se ha presentado en diversos festivales de cine.

Existe en El Salvador, asimismo, un proyecto de televisión comunitaria, auspiciado por Suiza, en el cual se realizan programas sobre temas de interés social —la mujer, los excluidos de la capital, los marginales, etc.—, que luego son proyectados a la comunidad, propiciándose discusiones.

Panamá, por su parte, desde el GECU viene realizando un trabajo institucional, realizando cortos de distintos aspectos de la vida universitaria, así como trabajos con instituciones por contrato o de colaboración. Además, se realiza un programa quincenal —una especie de revista cultural— que se difunde en una televisora educativa de la Iglesia católica.

Han surgido otras entidades como el Centro de Imagen y Sonido (CIMAS), dirigido por Edgar Roberón, que apoya el trabajo individual. Pero sobre todo destaca la realizadora Pituka Ortega, quien ha tratado el tema del abuso infantil en un mediometraje realizado en 16 mm.: *El mandado* (1998). Su último trabajo, *Sacrifictum* (1999), en una mezcla de cine y vídeo, ficción y documental,

también trabaja el tema del abuso, esta vez en mujeres adultas. *Sangre* (1995), de Tatiana Salamín, es otra ficción que destaca, sobre el tema del racismo.

Por último, Nicaragua, es donde encontramos, junto con Costa Rica, una mayor producción. Se realizan tanto documentales institucionales, educativos y culturales, como trabajos independientes de realizadores como Frank Pineda, Florence Jaugey, María José Álvarez, Martha Clarissa Hernández, Fernando Somarriba y otros.

Pineda destaca con tres trabajos de ficción realizados en formato de cine: *El hombre de una sola nota* (1989), *Betún y sangre* (1990), ambos sobre los recientes acontecimientos de la guerra civil y *Muerto de miedo* (1993), sobre el SIDA. Junto a su compañera Florence Jaugey ha fundado la productora Camila Films, con la cual han realizado también numerosos documentales educativos. Por su parte, Florence Jaugey ha realizado *Cinema Alcázar* (1997), en 35 mm., con el que ha ganado el Oso de Plata al mejor cortometraje en el Festival de Berlín de 1998. También recibió distinciones en festivales en Huesca y Puerto Rico. Con su reciente documental en vídeo, *El día que me quieras* (1999) ganó el premio al mejor documental en el Festival de Biarritz, Francia.

Por su parte, María José Álvarez y Martha Clarissa Hernández han fundado la productora Luna Films y han realizado varios trabajos en cine y vídeo. El más reciente, *Blanco organdí* (1999) es un cortometraje en blanco y negro, en 35 mm., que aborda con una estética onírica, los recuerdos de la guerra civil. Los documentales *Lady Marshall* (1990, 16 mm.), sobre mujeres miskitas pescadoras y *No todos los sueños han sido soñados* (1993, 16mm.) sobre los niños de y en la calle destacan por su calidad estética y el tratamiento del tema. Ambos han ganado premios en festivales internacionales.

La experiencia del cine revolucionario, sin duda, fue una excelente escuela para estos realizadores, formados casi todos en el furor del cine posterior al triunfo sandinista.

Hacia un espacio audiovisual conjunto

Si bien ninguno de los países cuenta con una ayuda oficial del Estado ni tiene legislación en este campo, el panorama del audiovisual centroamericano es esperanzador.

La primera Muestra Centroamericana de Cine y Vídeo, así como el primer Encuentro Centroamericano de Creadores, Productores y Promotores Audiovisuales, realizado en Granada, Nicaragua, en noviembre de 1999, y su segunda edición de octubre de 2000, en San José, Costa Rica, marcan un hito en la historia del audiovisual de la región.

Por primera vez, los creadores audiovisuales de la región han tenido la oportunidad de conocerse, confrontar sus trabajos y discutir los problemas más importantes de la cinematografía regional. Dichos encuentros tienen como resultado concreto la creación de una Asociación Centroamericana de Creadores, Productores y Promotores de las Artes Visuales. Pero lo más importante, quizá, fue la toma de conciencia de que no somos países aislados, sino que nos unen problemas y proyectos en común.

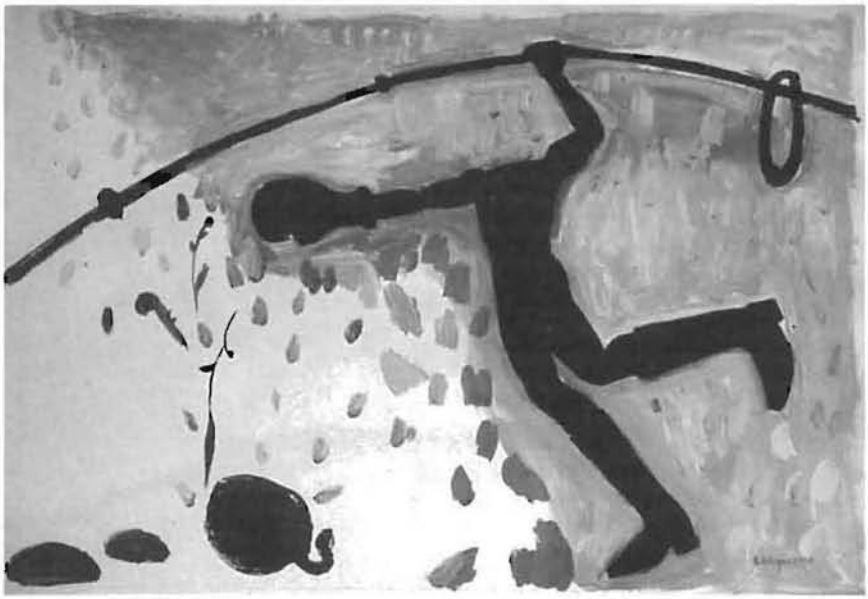
Además de este encuentro, han venido gestándose intercambios entre los países. Una reciente retrospectiva de cine nicaragüense realizada en Costa Rica y la posibilidad de hacer una muestra equivalente con el cine costarricense son producto también de este mismo acercamiento. Asimismo, la posibilidad de que Centroamérica participe en el Programa de Desarrollo Audiovisual en Apoyo a la Construcción del Espacio Visual Iberoamericano (Ibermedia) como un solo socio, lo que implica pagar una cuota entre los seis países del área, significaría ya una consolidación definitiva de un proyecto audiovisual conjunto.

Por otra parte, el hecho de que la Asociación Nicaragüense de Cinematografía (ANCI) haya redactado una Ley de Fomento y Promoción de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales y esté por presentarla al Congreso de su país, muestra la importancia que ha tomado el audiovisual en los últimos años en Nicaragua. El resto de la región, en mayor o menor medida, también está intentando activar la industria audiovisual, tanto mediante enlaces con el Estado como con la empresa privada.

Si la región logra funcionar de manera orgánica, uniendo esfuerzos, es probable que se pueda pensar en un desarrollo de la industria audiovisual, de manera sistemática, estable y a largo plazo. Tenemos un mercado potencial de más de 30 millones de espectadores y sería necio seguir pensando en pequeños países aislados, que finalmente en un siglo no han logrado más que trabajos esporádicos. Si bien estos pasos recientes nos parecen esperanzadores, la tarea del audiovisual centroamericano está aún por empezar.

María Lourdes Cortés. Doctora en estudios latinoamericanos por la Universidad de París III-Nueva Sorbona. Es especialista en la adaptación cinematográfica de la novela latinoamericana y profesora de la Universidad de Costa Rica. Su estudio *Amor y traición. Cine y literatura en América Latina*, obtuvo el Premio Nacional de Ensayo en 1999. En la actualidad prepara una historia del cine en Costa Rica y Centroamérica.

COSTA RICA



Sin título (1999), Emilia Villegas (Costa Rica)

APUNTES HACIA UNA REFLEXIÓN SOBRE LAS POLÍTICAS CULTURALES PÚBLICAS DE COSTA RICA

Ileana González Álvarez

Estos apuntes constituyen una recopilación y reflexión inicial de aquellas políticas culturales establecidas por el Estado costarricense partiendo de la última década, quiere decir desde 1990 hasta el año 2000, procurando proyectarnos al 2002, período en que finaliza la presente administración gubernamental. Por tratarse de lo más reciente y no ser tratado aún en otro texto sobre el tema.

Es importante aclarar que para aquellos profesionales o artistas que estamos inmersos en el mundo de la cultura ya sea en el ámbito público o privado, institucional, personal o ambos, es inevitable la complicidad con ella, eso implica también un grado de compromiso en todo lo que se hace dentro de este sector, complejo y cambiante a la vez. Así que gran parte de lo expuesto en cuanto a las políticas públicas en este campo, puedo decir por lo menos a partir del año 1995, que las conozco desde su etapa de formulación, como participante de procesos institucionales en el sector público, y como ciudadana interesada, principiante de artista en los últimos tiempos, reconociendo las fallas y virtudes en ellas.

En el sector público costarricense existe la coyuntura institucional cuando inicia un período gubernamental de formular el llamado Plan Nacional de Desarrollo, cuyo capítulo del Sector Cultura, viene a convertirse en el Plan Nacional de Cultura, que puede considerarse un enunciado general de políticas culturales estatales para ser desarrolladas durante esa administración, también puede considerarse una declaración de intenciones o de voluntades políticas, que en algunos períodos más que en otros viene a ser la base de una programación anual o planes operativos, para cada una de las instituciones públicas que participan en el sector cultural estatal, que en nuestro caso es casi sinónimo del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, con algunas salvedades que se conocerán más adelante.

Antes de mencionar cuáles han sido las políticas culturales en Costa Rica, considero importante señalar algunas aportaciones teóricas sobre el tema, para ayudarnos a comprenderlas, criticarlas y conocer en qué consisten y el porqué es importante la elaboración de políticas culturales coherentes y definidas para el desarrollo social, político y cultural de una sociedad.

Posteriormente se encuentran algunos antecedentes históricos, sociológicos y políticos de la conformación del sector cultura costarricense y el desarrollo de los principales enunciados políticos que hacen devenir en políticas culturales, planes nacionales de cultura o programaciones institucionales para los cuatro años de período gubernamental durante las últimas tres administraciones gubernamentales.

Aportaciones teóricas sobre las políticas culturales

En primera instancia debemos estar claros en que el campo de acción que nos ocupa se refiere a las políticas públicas, porque de igual forma existen políticas que emanan del sector privado u otros sectores de la sociedad; que si existen procesos importantes de participación o de demanda social que incorporen las dinámicas ascendentes o descendentes de la sociedad, podrían devenir a conformar las políticas públicas.

Entre diversos autores, Bassand considera política pública al conjunto de acciones dirigidas por los actores o agentes internos o externos de las instituciones públicas[1].

Meny y Thoenig denominan política pública al conjunto de prácticas y de normas que emanan de uno o varios actores públicos. También la definen como el resultado de la actividad de una autoridad investida de poder público y de legitimidad gubernamental[2].

Ahora bien, cuando se habla de política cultural aplicada a la esfera de lo público en este término, como dice Fernández Prado: "se mantiene un peculiar e inestable equilibrio entre el Infierno y el Paraíso"[3]. Fundamentalmente porque su significado es ambiguo, confuso, se debate entre la "politización de la cultura" con todo lo que ello implica, donde la cultura es un recinto sagrado cuya invasión nos hace retroceder a la "barbarie" y la política es el universo de los intereses particulares y egoístas, del deseo de poder.

Una segunda referencia del término acota a una política "culta". "Cultura" y "política" mantienen sus valores negativo y positivo respectivamente, pero la oposición entre una política "culta" y una política "bárbara" colocan a aquélla del lado de lo bello y lo bueno.

Hoy en día este término que hace unos años era una declaración contra las libertades, se considera como una instancia de legitimación de un Gobierno, una especie de complemento poético por el cual se otorgan la eficacia en la gestión y las victorias en las urnas.

Política y cultura, agrega García Canclini[4] dos campos adversarios para muchos políticos, para muchos artistas e intelectuales. Los políticos suelen dar por supuesto que la sociedad tiene problemas más apremiantes, sobre todo en tiempos de austeridad; y para la mayoría de artistas e intelectuales lo político es

---

[1] Bassand, Michel, *Cultura y regiones de Europa*. A partir del proyecto *Cultura y región* del Consejo de Europa. Oikos-Tau, Diputació de Barcelona.

[2] Conceptos citados en Martinell, Alfons. Guión de la sesión *Fundamentos de las Políticas Culturales*. Curso "Diploma de Postgrado en Cooperación Cultural Iberoamericana". Barcelona, 1997.

[3] Fernández Prado, Emiliano, *La política cultural. Qué es y para qué sirve*. Ediciones TREA, España, 1991.

[4] García Canclini, Néstor, *Políticas culturales en América Latina*, Grijalbo, México, 3ª edición, p. 13.

considerado como territorio ajeno y amenazante. Visualizan en los intentos de planificar la cultura conspiraciones contra la espontaneidad creadora, les hacen pensar enseguida en Hitler, Stalin o en el despotismo deslustrado de los dictadores latinoamericanos.

Éstas son algunas razones por las cuales las políticas culturales son consideradas de reputación dudosa, quizá debido también a la falta de coordinación explícita que dé coherencia a las acciones estatales como ocurre en las políticas económicas, de salud o de vivienda. El área o sector cultura como se le denomina en Costa Rica aparece a menudo -como acota García Canclini- "como un espacio no estructurado, en el que coexistirían arbitrariamente instituciones y agentes personales muy heterogéneos. La falta de interés de los Estados y de los partidos, deja esta zona de la vida social muchas veces en manos de los mecenas o librada a las iniciativas de instituciones desconectadas. Para muchos políticos, sociólogos y economistas, la política cultural es un tema que se discute sin rigor entre artistas y escritores, o que encubre con argumentos formales, simples luchas de intereses por la distribución de fondos públicos y privados".

Sin embargo este panorama en las dos últimas décadas ha venido modificándose, ya que muchos Estados, Universidades, Organismos Internacionales, como la UNESCO, OEA, OEI (Organización de Estados Iberoamericanos) enfatizando en los últimos años, desde 1996 en adelante, han venido desarrollando seminarios, congresos, sobre política cultural, gestión cultural, inclusive abriéndose especialidades universitarias como Maestrías y estudios de Diplomado en el área cultural, en España, Colombia y Chile. Por ejemplo algunos de estos seminarios mencionados se han realizado en Costa Rica, Guatemala y El Salvador, con el auspicio de la OEI y los Ministerios o Institutos de Cultura, desarrollándose discusiones y participaciones importantes en el ámbito centroamericano y del Caribe. Por otra parte la creación de Ministerios de Cultura, instituciones estatales, y otros entes encargados de la gestión cultural y de elaborar Planes Nacionales en este campo, también han puesto de relieve la necesidad, de que estas discusiones no continúen relegadas a debates doctrinarios en revistas literarias o suplementos de fin de semana.

Además, cabe destacar que producto de los documentos y ponencias de las conferencias intergubernamentales sobre políticas culturales organizadas por la UNESCO, se ha logrado formar un cierto sentido internacional acerca de que el crecimiento de los países no puede evaluarse sólo por índices económicos, y que el desarrollo cultural, concebido como un avance conjunto de toda la sociedad, necesita una política pública y no puede ser dejado como tarea marginal de élites refinadas o librado a la iniciativa empresarial de grandes consorcios comunicacionales[5].

En todos estos documentos institucionales hay que reconocer el mérito de documentar y buscar coherencia a las acciones desarrolladas por los Estados. Sin embargo, para descubrir el sentido global de esas políticas se necesita además de la reflexión de los protagonistas, la investigación empírica que evalúe

---

[5] Ibid., pp. 16-17.

la forma en que las acciones públicas se vinculan con las necesidades sociales; así como extender la problemática de las políticas culturales, al conjunto de acciones desarrolladas por esos grupos e instituciones que intervienen en esa área. Quiere esto decir que deben evaluarse esas políticas en relación con sus resultados, con la recepción y refuncionalización que tales políticas sufren al llegar a sus destinatarios[6].

A pesar de lo que se dice, registrar las políticas culturales en documentos, planes nacionales, programas institucionales sigue siendo importante y una tarea indispensable tanto como marco orientador de políticas, como para poder hablar de ellas, o sencillamente para evitar la desmemoria de nuestros pueblos.

Con un criterio más restrictivo —pero de mayor aplicación actual— de política cultural, se recurre al término gestión, administración o planificación cultural, para aplicar el término cultural a la gestión pública.

En este sentido, existe un debate dentro y fuera de las administraciones públicas, si se debe administrar la cultura o gestionar la cultura, apuntando al hecho de que administrar sólo implica desarrollar procesos y procedimientos administrativos, mientras que gestionar implica llegar al cumplimiento de sus objetivos y lograr resultados orientados al bienestar de la población, naturalmente que se apunta por ello a gestionar la cultura, tanto en el ámbito de lo público, como en otras esferas.

Es posible entonces, definir una política cultural según Fernández Prado, como un conjunto estructurado de intervenciones conscientes y deliberadas (o ausencia de intervenciones, según la UNESCO) de uno o varios organismos públicos en la vida cultural. La palabra "vida" hace referencia a aspectos sociales, compartidos, diferentes de los individuales y privados. El adjetivo "cultural" en un sentido restrictivo, se refiere a determinadas manifestaciones sociales elevadas y ligadas al ocio, al placer y al perfeccionamiento[7].

Esta concepción nos lleva inevitablemente al concepto de cultura. Para aclararnos mejor en este contexto, es posible según García Canclini[8]: "concebir la cultura -en un sentido más próximo a la acepción antropológica- como el conjunto de procesos donde se elabora la significación de las estructuras sociales, se la reproduce y transforma mediante operaciones simbólicas, es posible verla como parte de la socialización de las clases y los grupos en la formación de las concepciones políticas y en el estilo que la sociedad adopta en diferentes líneas de desarrollo (...) La función de la cultura en problemáticas tan diversas (en la campesina y la urbana, en la migratoria y ecológica, en la formación de la memoria nacional y el consenso político) ha extendido enormemente su visibilidad social y ha puesto en evidencia la necesidad de desarrollarla con políticas orgánicas".

---

[6] Id.

[7] Fernández Prado, op. cit. p. 18.

[8] García Canclini, op. cit. p. 25.

Es importante entonces considerar el trabajo cultural, como una vía para enfrentar democráticamente las contradicciones del desarrollo —como recurso para cohesionar a cada nación o clase en torno a un proyecto comprendido y compartido, como lugar en el cual se exprese la participación crítica de diversos sectores y se renueve el consenso— por ello la crisis que existe en muchos ámbitos de la cultura, debe tratarse en conjunto con la que se vive en el campo de la economía y la política, y no fuera de éstas.

Por las consideraciones anteriores, no es suficiente "con una política cultural concebida como administración rutinaria del patrimonio histórico, o como ordenamiento burocrático del aparato estatal dedicado al arte y la educación, o como cronología de las acciones de cada gobierno. Entenderemos por políticas culturales el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social"[9].

Como parte de este papel de intervención el Estado se ubica, según Fernández Prado[10], en un espacio político natural como el de la intermediación cultural (y no de consumidor), así como su intervención ocurre en otros ámbitos de la vida social y económica.

Podemos decir que el desarrollo de los medios de comunicación y las tecnologías que permiten una acción rápida e irreversible sobre el medio social y natural, llevan implícita esa ampliación del campo de intervención del Estado, cuyos riesgos políticos son claros, pero prescindir de ella, se revierte en fenómenos como monopolios culturales, la destrucción de las culturas minoritarias, la eliminación de la disidencia intelectual o la desaparición del patrimonio histórico, esto sin mencionar la aplicación de los derechos humanos bajo políticas de discriminación positiva, políticas de género y para los niños(as) adolescentes y jóvenes de ambos sexos.

De cara a lo que se suele decir, ni un fuerte intervencionismo ni la absoluta inhibición del Estado con respecto a la creación y difusión de los productos artísticos e intelectuales tienen en sí mismos un valor político determinado. Lo tienen en relación con la situación general de la difusión cultural.

El concepto política cultural nos remite de esta manera a la metáfora "vida cultural" que engloba la transmisión de las ideas, la comunicación artística y la fiesta, hay un espacio privado que es el de la creación el consumo o la participación, y un espacio público. En este último se cumple la función de mediación, en el que cobra sentido la intervención del Estado, y en última instancia esa caracterización política y ética, viene a determinar el cumplimiento de retos y objetivos de libertad e igualdad hacia una vida más plena y feliz.

---

[9] Id.

[10] Ibíd., p. 21.

Contexto histórico-sociológico de conformación del sector cultura

Costa Rica es un país tradicionalmente democrático, producto de un desarrollo histórico-filosófico liberal y socialdemócrata, como expresa el filósofo y pintor Cuevas Molina donde "el Estado presenta uno de los grados más elevados de legitimación de la región centroamericana y posiblemente de América Latina"[11].

A pesar de que la democracia costarricense, tal y como se concibe hoy, es un fenómeno reciente, existe un balance a favor del consenso en detrimento de la represión que puede rastrearse desde mucho antes, por lo menos desde el siglo XIX, cuando se va perfilando paulatinamente, una cultura política basada en el respeto a las libertades básicas de un régimen de derecho típicamente liberal (libertades ciudadanas, derechos electorales institucionalizados, sistema de partidos, alternancia en el poder, proliferación de grupos de presión, baja represión política, entre otros), y cuando, además se van sustituyendo los mecanismos autoritarios de dominio social por otros controles más sutiles, indirectos e invisibles, basados en la educación, el legalismo, cierta tolerancia y capacidad de negociación, cierto pragmatismo ideológico y un nacionalismo compartido por amplios contingentes sociales. Todo constituye un repertorio de mecanismos de legitimación a disposición de las clases dominantes y del Estado.

Esta cultura político ideológica se ha podido alimentar o retroalimentar con cierta facilidad, y limar sus asperezas y contradicciones, en función de la relativa homogeneidad cultural de la población y a su también relativa concentración geográfica en el Valle Central, donde casi ha florecido una "Ciudad-Estado".

En 1942, el presidente Rafael Ángel Calderón Guardia (1940-1944) establece una alianza con la jerarquía de la Iglesia católica, el Partido Comunista Vanguardia Popular, impulsando una serie de reformas que hacen surgir el Estado institucionalizado de hoy.

La coalición de estos sectores (junto a otras fuerzas opositoras de la naciente socialdemocracia costarricense) inclina la balanza política, en 1948 a favor de sectores medios de profesionales y empresarios reformistas, frente a los que sólo quedaba una oligarquía dispuesta a negociar con tal de mantener su poder financiero[12].

Revolución de 1948: Se enfrentan las fuerzas liberales-oligárquicas frente a los socialdemócratas.

Es a partir de este hecho histórico que se reconstruye el Estado costarricense, se plantea una nueva constitución política, aboliendo el ejército desde ese momento, y surgen una serie de instituciones de carácter social,

---

[11] Cuevas Molina, Rafael, *El punto sobre la i. Políticas culturales en Costa Rica (1948-1990)*, Dirección de Publicaciones, San José, Costa Rica, 1996, p. 15.

[12] Vega Carballo, José L., "Etapas y procesos de la evolución sociopolítica de Costa Rica", citado en Cuevas Molina, op. cit.

denominadas genéricamente por la conformación de una ideología intervencionista. Dando como resultado un sistema competitivo de elecciones confiables en sus resultados, una serie de políticas reformistas, el impulso de políticas estatales de inspiración keynesiana y la conformación de partidos pluriclasistas.

Por tanto, puede considerarse como el momento de génesis de las políticas culturales en Costa Rica el período de 1950 a 1960, en el que se da la gestación del Centro de Amigos del Arte, que dio origen a la Orquesta Sinfónica Nacional, la Asociación de Autores de Obras Literarias Artísticas y Científicas y la Editorial Costa Rica, organismos que favorecieron posteriormente la idea de crear el Ministerio de Cultura.

En 1960 se da la integración centroamericana, y de 1960 a 1968 se organiza la I Bienal de Pintura Centroamericana y el II Festival Centroamericano de Teatro Universitario en 1971, eventos que van creando un clima propicio para un desarrollo cultural regional.

La etapa de desarrollo expansivo ocurre de 1960 a 1980, mediante el aporte de organizaciones públicas y privadas (como las citadas en su génesis) ligadas a la cultura, la educación y la política, bajo la influencia de la revolución cubana, la onda *hippy* y la Alianza para el Progreso.

La década de los 70 es considerada la edad de oro de efervescencia política y cultural en nuestro país y de gestión socialdemócrata de la cultura. Se crea el Ministerio de Cultura en 1971 dando un énfasis al desarrollo de las bellas artes y la literatura fundamentalmente, con la Dirección General de Artes y Letras como una de las direcciones principales. Uniéndose una serie de organismos que pertenecían al Ministerio de Educación, como la Biblioteca Nacional, la Orquesta Sinfónica Nacional, el Museo Nacional y la Editorial Costa Rica, a los que luego se unieron el Movimiento Nacional de Juventudes y el Teatro Nacional, en su etapa inicial.

A partir de finales de la década de los 70, se inicia el período de crisis política, social y económica, de las más fuertes que hallamos vivido, repercutiendo en una disminución presupuestaria para el sector cultura, una devaluación acelerada de la moneda, e incapacidad del país para asumir la deuda externa.

Sin embargo se inicia, con fuertes críticas de los sectores socialdemócratas en un principio, un proceso de desarrollo cultural descentralizado, de promoción, estrechamente relacionado con el desarrollo comunal y social, que posteriormente ligado a otros conceptos antropológicos de cultura, impulsados por la UNESCO, y quizá bajo la influencia de procesos revolucionarios como la revolución sandinista en Nicaragua, podría decirse que expande un espíritu revolucionario, centroamericanista, marcando el devenir histórico del quehacer cultural actual.

Durante este período alcanzan su máxima expresión las dos políticas culturales fundamentales impulsadas: el mecenazgo y la difusión; se crearon alrededor de la necesidad de conseguir el apoyo explícito o implícito de ciertos sectores de productores de cultura especializados (artistas e intelectuales) al proyecto político del Partido Liberación Nacional.

Mientras que las razones políticas que provocaron el cambio de rumbo de las políticas culturales, a las de promoción, unidas a las mencionadas en párrafos anteriores, tienen que ver con la necesidad de otros sectores de clase (neoconservadores y neoliberales) de construir una base de apoyo similar a la que había logrado crear el PLN en el "sector cultura", así como a la necesidad de dar respuesta a los requerimientos de nuevos sectores sociales, la creciente clase media[13].

A pesar de que la promoción también es impulsada como política cultural importante, no es sino hasta la siguiente década, la de los ochenta, cuando adquiere importancia central.

Desde esa época las políticas culturales (con influencia de la concepción de la UNESCO) y bajo el concepto de promoción humana, acentúan el trabajo con la comunidad a través de los comités y casas de la cultura, la valoración de la identidad y la cultura popular, marcando la pauta del tipo de trabajo que se realiza en el ámbito estatal en los años posteriores.

Los comités y casas de la cultura, fueron programas que se impulsaron prioritariamente en los períodos 1990-98, sin embargo han dejado de ser el eje central, para ampliarse a muchas nuevas formas de organización comunal y social que demandan atención como gestores de su propio desarrollo cultural regional.

Entre esas formas de organización están los Consejos Regionales que aglutinaron en cierto período (1994-1998) varias instancias e instituciones alrededor de un Programa de Regionalización o Desconcentración del Ministerio de Cultura —como se verá más adelante— asimismo las Direcciones Regionales de Cultura, las Municipalidades, han tomado un papel preponderante dentro del desarrollo regional y local en diversos campos de los que no se excluye la cultura, en sus diversas manifestaciones. Existen también una serie de agrupaciones, asociaciones, ONGs y comités de cultura —ligados o no a las municipalidades— que llevan a cabo festivales, talleres, ferias de artesanía, cursos de teatro, danza, pintura, etc.; algunos ejecutados con plena independencia de las gestiones del Ministerio y otros con estrecha relación.

El desarrollo cultural en América Latina y el Caribe enfrenta un doble reto: por un lado se trata de reafirmar, preservar y revitalizar con nuevos significados la pluralidad y diversidad cultural de los pueblos que conforman nuestra identidad y por otro, de adentramos en un proceso de globalización ascendente y arrollador que provoca desdibujamientos de las fases (caras) identitarias, para conformar una cultura universal.

Esto no significa que la cultura debe quedarse rezagada ante los avances científico-tecnológicos, y una progresiva globalización de los mercados y las comunicaciones, sino que por el contrario exista una interacción permanente, que permita la confrontación y enriquecimiento mutuo, para valorar y proyectar lo propio.

---

[13] Cuevas Molina, op. cit.

"La cultura universal debe ser un elemento de enriquecimiento y no un factor de alienación de la pluralidad cultural, estilos de vida y forma de ser. Es necesario hoy más que nunca, retomar toda iniciativa que refuerce la identidad cultural. Esa capacidad de identificación espontánea de un hombre con su comunidad local, regional, lingüística, con los valores éticos, etc., que la caracterizan; la manera en que se apropia de su historia, sus tradiciones, costumbres, modos de vida; el sentimiento de padecer, compartir o cambiar un destino común; el modo en que proyecta un yo colectivo que le devuelva constantemente su propia imagen, le permite construir su personalidad mediante la educación y desarrollarla mediante el trabajo al actuar sobre el mundo"[14].

En este sentido apunta Alain Touraine en su *Crítica a la Modernidad*: "Estamos todos embarcados en la modernidad; lo que es necesario saber es si lo hacemos como galeotes o como viajeros con bagajes, proyectos y memorias"[15].

Este planteamiento incluye dos afirmaciones: el carácter imperativo que asume la modernidad, con una progresiva globalización, la presencia de una competitividad basada en la difusión del progreso técnico; y por otra parte nos abre una esperanza, ya que no existe un camino único en la ruta de la modernidad.

Puede interpretarse entonces —como bien lo menciona Ottone— que es posible transitar con "bagajes, proyectos y memorias", con protagonismo y con identidad. "Pensar dicha posibilidad significa entender la identidad cultural como una realidad dinámica, capaz de resignificar endógenamente los cambios. (...) Una concepción de la identidad cultural que no es estática ni dogmática, y que asume su continua transformación y su historicidad, debería ser parte importante de la construcción de una modernidad "substantiva" que no se reduzca a procesos de racionalidad instrumental, eficacia productiva y unificación por vía del consumo; (...) ya que todos estos elementos constitutivos de la modernidad no garantizan la vigencia de elementos valóricos tales como los derechos humanos, la democracia, la solidaridad y cohesión sociales, la sustentabilidad ambiental, y la afirmación de memorias y proyectos históricos"[16].

El redescubrimiento y revalorización de las identidades regionales, constituye una urgencia, desde el punto de vista de la cultura y la educación, como la base misma del modelo democrático y del desarrollo de los valores étnicos y espirituales que forjaron el ser costarricense y de la permanencia de ese ser renovado en la sociedad globalizada del futuro.

---

[14] UNESCO, Plan Estratégico de Cultura.

[15] Touraine, Alain, *Critique de la Modernité*, París, Fayard 1993. Citado en Ottone, Ernesto, *Desarrollo y Cultura: Una visión crítica de la modernidad en América Latina y el Caribe*. Ponencia presentada en el III Seminario sobre Políticas Culturales Iberoamericanas, Madrid, España, diciembre de 1995.

[16] Ottone, Ernesto, ibid.

Además esta visión, desde mi punto de vista, debe incorporar la gestión cultural "como un proceso de administración de acciones culturales, que resumidamente implica:

- Establecer políticas culturales, programas, proyectos y acciones.
- Definir las formas de apoyo, fomento e incentivos a las actividades culturales.
- Brindar seguimiento y evaluación a los resultados.
- Tomar accesibles los bienes culturales, (...) a través de la valorización, promoción y preservación de los valores culturales"[17].

Desarrollo y análisis de las políticas culturales públicas desde 1990-2000

El desarrollo cultural costarricense ha sido muy dinámico, de base ha contado, entre muchas cosas, con los avances logrados en el sistema educativo, la existencia de cuatro universidades estatales, una simiente organizativa fuerte en la sociedad civil y el devenir mismo de la cotidianidad refuerzan valores culturales alrededor de la equidad, la libertad, la solidaridad; que se han vertido en el motor que promueve una sociedad creadora y, de grandes cuadros de intelectuales y artistas humanistas en todos los campos culturales, que se han ensanchado con el aporte de individuos de gran trayectoria, provenientes de otras naciones.

> "Las políticas culturales del estado costarricense deben ubicarse en el contexto más amplio de las políticas sociales, porque forman parte del conjunto de esas políticas sociales que impulsaron el Estado de bienestar"[18].

Es evidente que el Estado costarricense ha mostrado un verdadero interés en materia cultural, ya que existe un Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes creado por la Ley 4788, aprobada por la Asamblea Legislativa desde el 30 de junio de 1971 (hasta el día de hoy, próximo a cumplir 30 años de creación) y constituye uno de los 23 Ministerios que integran el Consejo de Gobierno. Se reúnen semanalmente con el Presidente de la República y con los directores ejecutivos de las Instituciones Autónomas.

Esta trayectoria es digna de resaltarse en una época de finales e inicio de un nuevo siglo tan convulsa en América Latina y el Caribe en términos económicos, sociales, políticos y culturales, fundamentalmente si tomamos en cuenta que en muchos de nuestros países estas entidades han sido reducidas a secretarías o departamentos de otros sectores como educación, con fuertes implicaciones presupuestarias reduccionistas.

---

[17] Grupo de Trabalho Ministério de Cultura (MinC), Secretaría de Administracao Federal (SAF), Escola Nacional de Administracao Pública (ENAP), *Questionário de Avaliação Situacional para subsidiar un Programa de Formación y Capacitação de Gestores Culturais*, Brasilia, 1994. Citado en ENAP/minC/SAF, *Programa de Formação e capacitação de Gestores Culturais (PGC)*, Brasília, dezambro, 1994.

[18] Cuevas Molina. op. cit.

Cada administración gubernamental le ha impregnado su sello al priorizar en uno u otro ámbito del quehacer cultural, manteniendo una constante como ente rector de las políticas relacionadas con el campo cultural; en este momento histórico el Ministerio tiene como *Misión institucional* definida según se detalla, desde 1994[19] y que conserva con pequeñas variantes desde entonces:

> "Preservar y revitalizar la pluralidad y diversidad cultural y facilitar la participación de todos los sectores sociales como promotores y gestores del desarrollo cultural, artístico, deportivo y recreativo de sus propias comunidades, sin distingo de género, grupo étnico, o ubicación geográfica; mediante la apertura de espacios y oportunidades que propicien el rescate de las tradiciones y manifestaciones culturales, el disfrute y producción de bienes y servicios culturales, así como la creación y apreciación artística en sus diversas manifestaciones".

El Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, constituye la entidad estatal por excelencia, que concentra un gran porcentaje de la gestión cultural que se desarrolla en nuestro país. Involucra programas centrales y órganos (estos últimos con cierto grado de desconcentración o descentralización), se financia por Ley de Presupuesto Nacional con vigencia anual, bajo aprobación formal de la Asamblea Legislativa (la aprobación real es hecha por el Ministerio de Hacienda), también se financia con ingresos propios resultado de disposiciones fiscales, como los impuestos a los espectáculos públicos, los pasajes aéreos y otros timbres específicos; así como las ganancias que generan los espectáculos, presentaciones, en los teatros y otros centros como museos, etc., que tienen la posibilidad de venta de taquilla, entradas u ofrecer otros servicios culturales.

Al hablar del financiamiento de este sector, podemos decir que el presupuesto del Ministerio de Cultura representó el 0,53% del Presupuesto Nacional en 1975, el 0,97% en 1980, 0,81% en 1990 y el 1,09% en 1996. Es importante considerar que el presupuesto de esta institución ha tendido a decrecer en los últimos 3 años representando el 1,07%, 0,87% y 0,62 y el 0,59% para los años 1997, 1998, 1999 y 2000 respectivamente, inclusive para el presupuesto del año 2000, si se eliminan las partidas que fueron incluidas por los diputados en la Asamblea Legislativa, que usualmente el Ministerio de Hacienda no permite gastar, el porcentaje disminuye a un 53%.

Esto significa una entidad pública que posee una estructura altamente especializada y compleja, existen órganos o instituciones para producir teatro, cine, música orquestal y de banda; órganos para capacitación en teatro, danza, artes plásticas, música y otros; órganos para conservar el patrimonio arquitectónico, arqueológico, documental, bibliográfico, archivístico, natural e histórico; órganos para fomentar y desarrollar el deporte y órganos para atender grupos de población específicos.

Considero importante aclarar que cuando se habla del sector cultura a diferencia de otros sectores de la gestión pública, como Educación, Salud,

---

[19] Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Dirección de Planificación. *Plan Nacional de Cultura 1994-1998.*

Trabajo, por ejemplo, prácticamente se habla del Ministerio de Cultura que involucra casi todos los órganos centralizados y descentralizados del sector público, con excepción del Sinart (Sistema Nacional de Radio y Televisión Cultural, Canal 13), Editorial Costa Rica, Editorial del Instituto Tecnológico, Comisión de Conmemoraciones Históricas, Academia de Historia y Geografía y Academia de Ciencias Genealógicas, que constituyen órganos públicos o privados sin fines de lucro, que son financiados por medio del presupuesto del Ministerio de Cultura, sin que eso implique relación de dependencia dentro de la estructura formal institucional.

Políticas culturales de 1990-1994

Este período, durante la administración del presidente Rafael Ángel Calderón Guardia y Aida de Fishman como ministra, se caracterizó por gestiones destacadas en la construcción de infraestructura cultural, como la reconstrucción de parques en el área metropolitana en colaboración estrecha con las municipalidades, y principalmente la construcción del CENAC, Centro Nacional de la Cultura, en el centro de San José que alberga las Oficinas Centrales del Ministerio de Cultura desde 1993, el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, la Compañía Nacional de Danza, el Colegio de Costa Rica, y los Teatros Fanal y 1887, dedicados al teatro y la danza respectivamente. Además le correspondió la conclusión de la primera etapa del edificio del Archivo Nacional, (por gestiones realizadas desde períodos anteriores) que actualmente ya cuenta con el edificio completo y están construyéndose otras ampliaciones para los archivos del extinto Banco Anglo y la construcción inicial de la llamada "Casa de la Música" (en esa época) que alberga la Orquesta Sinfónica Nacional y sus programas.

Estos hechos marcan una época en la cual las restricciones económicas estaban presentes pero no con el rigor y estrechez que se sienten actualmente en el año 2000, por lo que era posible visualizar al Ministerio actuando casi como mecenas (con sus beneficios o perjuicios, con lo que ello significa) con organizaciones, grupos o individuos conforme lo solicitaran, basta ver la diferencia de presupuestos y sus asignaciones en esa época y compararlas con las posteriores y las actuales, además de las gestiones impulsadas por la administración para lograr donaciones y cooperación interinstitucional e internacional.

Las políticas se basaron en cinco pilares fundamentales, según se detalla a continuación[20] [21]:

Dotación de la infraestrura necesaria para el desarrollo cultural del país

Es importante que toda comunidad del país disfrute de las manifestaciones culturales y deportivas de su pueblo, por lo anterior se consideró necesario que el país contara con los centros culturales y deportivos idóneos. Se elaboró un plan de infraestructuras que permitiera consolidar el

---

[20] Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Dirección de Planificación. "Construye y Refuerza" Memoria de Labores 1992-1993.

[21] Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Dirección de Planificación. "Cultura... del Mito a la realidad", en *Memoria 1990-1994*, pp. 17-21.

trabajo de diferentes instituciones del sector dotándoles de la edificación necesaria para cumplir en forma eficiente con sus objetivos.

Una vez definido el plan, se elaboró también una estrategia para la consecución de los recursos y fondos necesarios para llevar a cabo dicha meta.

Además se elaboraron propuestas de infraestructuras para propiciar la participación de las comunidades en la construcción de las mismas, dependiendo de las necesidades por ellas establecidas. Con ello se pretendió fomentar y consolidar la participación democrática de los pueblos a través del desarrollo cultural.

El desarrollo regional del sector

Esta prioridad partió del concepto basado en que la regionalización debe enfocarse como un proyecto integral de las áreas esenciales del Ministerio, o sea de la regionalización de las áreas de Cultura, Deporte, Juventud y Desarrollo de la Mujer y la Familia. Como medio para llevar a cabo esta política, se conformaron en las diferentes regiones, comités que organizaron y asesoraron a las comunidades en materia cultural y deportiva, generando actividades que propiciaron la diversidad del quehacer comunal a través de museos, bibliotecas, campos deportivos, casas de la cultura y todo tipo de infraestructura apropiada para todos los sectores de la población, así como programas específicos en cada campo, y con la participación y organización de las comunidades en los 81 cantones del país.

La profesionalización de las disciplinas de las artes, la juventud, la mujer y el deporte

Todas las disciplinas relacionadas con las artes en sus diferentes manifestaciones, así como los deportes, requieren de constante actualización, perfeccionamiento y promoción. La conducción sistemática y continua de cada una de ellas requirió de una amplia capacitación que diera cobertura a sus programas y necesidades.

El Ministerio, como ente promotor de las actividades artísticas, culturales, deportivas y recreativas, impulsó esta capacitación a nivel nacional e internacional y coordinó los esfuerzos para el ofrecimiento de ella, mediante un trabajo conjunto, para todas las poblaciones que componen nuestra sociedad.

Lo anterior, no sólo atendió las necesidades de los profesionales en las diversas manifestaciones del arte y el deporte, sino también, propició la popularización, elevó la creatividad, el rendimiento y la buena utilización del tiempo libre, con la participación de niños, jóvenes, adultos, personas de la tercera edad, incluyendo la población especial, en todo el territorio nacional, mediante la transferencia de conocimientos por medio de profesionales y expertos.

En cuanto a la mujer y la juventud, el establecer una política integral de atención a dichos sectores, requirió también de la profesionalización de su personal, logrando así una mejor calidad en los programas que beneficiaron a estos sectores.

La creación de oportunidades para los jóvenes

Para la juventud, se planteó el desarrollo de un plan Nacional denominado: "Por amor a mi país", el cual buscó que las políticas nacionales para los jóvenes estuvieran orientadas a ofrecer oportunidades y satisfacer las necesidades de este sector poblacional. Como programas más importantes desarrollados están: Programa Nacional de Rescate Cívico, Programa de Voluntariado Juvenil, Sistema Nacional de Información Juvenil, Programa de Jóvenes Creadores, Programa Juegos Recreativos Nacionales, Programa de Becas de Estudio de Educación Superior, Programa de la Bolsa de Trabajo Juvenil.

Fortalecimiento del desarrollo de la mujer y la familia

Por la importancia del sector de población femenino, se estableció un plan que pretendió atenuar los efectos diferenciales negativos de la política macro-económica sobre la mujer costarricense, en especial la de mayor nivel de deterioro socio-económico. Este plan, propuso la promoción de diferentes formas de participación y organización de la mujer en comunidades del país, a fin de potenciar su desarrollo humano y contribuir al mejoramiento de sus condiciones familiares y sociales. Con ello se promovió el desarrollo y fortalecimiento de la capacidad técnica, administrativa y financiera de los grupos productores y asociaciones de mujeres, que contribuyó al logro de su autosuficiencia económica en el nivel local. Se logró desarrollar, un proceso de sensibilización que coadyuvó a la toma de conciencia ante la opinión pública nacional respecto a la problemática que aqueja a la mujer costarricense y a las formas de solucionar sus problemas socio-económicos. De igual manera se propuso brindar asesoría legal y psico-emocional, por medio de albergues especializados para mujeres agredidas.

Políticas culturales de 1994-1998

Este período gubernamental le correspondió a José María Figueres Olsen como presidente de la República y al filósofo Arnoldo Mora Rodríguez como ministro.

Al buscar una caracterización del período, podría decirse que se basó más en políticas no tan visibles a corto plazo como el anterior, sino a mediano y largo plazo ya que sus lineamientos se fundamentaron en el "Programa Fortalecimiento de la Identidad Nacional y Regional" (14-b) como eje conductor de la Misión del Ministerio, y un proyecto de regionalización y descentralización cultural, plasmado en el Decreto N° 25692-C del 8 de enero de 1997.

Se conformó una Comisión Ministerial de Regionalización y se desarrollaron procesos de participación regional y comunal, como los Consejos Regionales que constituyeron instancias de coordinación local en las que participaban diferentes órganos del Ministerio junto con grupos, asociaciones y demás fuerzas vivas de las comunidades, cuyo principal problema siempre fue presupuestario, y la dificultad de trabajar en equipo, pues no contaban con presupuesto propio para funcionar, sino que dependían del financiamiento que cada instancia por separado podría aportar para proyectos comunes en las regiones, y no faltaron intereses político partidistas que interfirieran en el

proceso. Podría decirse que los logros alcanzados se deben principalmente al interés de las instancias, funcionarios y comunidades, empresas y municipalidades que lograron trabajar en conjunto alrededor de proyectos específicos.

Como parte de este accionar se realizaron los Festivales Regionales, organizados por la Dirección General de Cultura y las diferentes organizaciones culturales existentes en las regiones. Se produjo un cambio de concepto del Festival Internacional de la Artes, que se trasladó a las regiones, para realizar el Festival Nacional de las Artes alternando cada año con el Internacional, efectuándose actualmente con gran éxito bajo esta modalidad en diferentes provincias del país.

También este período se caracterizó por la presentación de proyectos de reforma institucional, denominada Mejoramiento Institucional, tanto en el campo de la estructura organizacional con una nueva propuesta, como en el área legal con un nuevo proyecto de Ley Orgánica del Ministerio como sector. Sobre esto la historia y las vivencias indican que los "vientos internos ni externos fueron propicios", ni la energía política favorable. Entre éstos también se planteó el de creación de un Fondo Nacional de la Cultura, con algunas semejanzas al Fondo Nacional de las Artes de Argentina, guardando las proporciones y recursos disponibles (contando con la asesoría de un experto argentino) que fue discutido ampliamente por diferentes agrupaciones y personas del sector privado o independiente de la cultura, sectores juveniles y ligados al área del deporte, pero estos proyectos no contaron con un ambiente político que les permitiera llevarse a la práctica.

Otros proyectos de ley que sí contaron con su aprobación fueron la Ley N° 7555 de Patrimonio Histórico-Arquitectónico y la transformación de la Dirección General de Educación Física y Deportes en el Instituto Costarricense del Deporte (ICODER) bajo la Ley N° 7800 del 29 de mayo de 1998, así como el proyecto planteado para transformar el Centro Nacional para el Desarrollo de la Mujer y la Familia en el actual Instituto Nacional de las Mujeres (INAMU) bajo la Ley N° 7801 del 18 de mayo de 1998, que a diferencia del ICODER, se le otorga independencia total (administrativa y financiera) del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, con el cual se mantiene coordinación actualmente pero sin pertenecer al Ministerio.

Las políticas fueron descritas por primera vez en un documento formal denominado "Plan Nacional de Cultura 94/98"[22], y presenta una programación para los cuatro años de las instituciones del Ministerio, que retomando las palabras de García Canclini, al menos sirve ahora como testimonio y memoria histórica de una época, así como para ser analizado en términos de su cumplimiento; del mismo se destaca el "Programa Fortalecimiento de la Identidad Nacional y Regional" con los siguientes objetivos:

- Propiciar una conciencia de identidad nacional y regional del ser costarricense.

[22] Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, op. cit.

- Promover modelos de desarrollo participativo que permitan a las comunidades ser parte activa y promotora de este proceso de desarrollo de nuestra propia identidad.

Este eje conductor se concreta a través de dos programas estratégicos:

- Mejoramiento institucional.
- Regionalización y descentralización cultural.

Mejoramiento Institucional

El Programa de mejoramiento institucional desarrolló los siguientes objetivos:

- Mejorar los niveles de eficiencia y control de la gestión pública mediante el desarrollo de un proceso de modernización institucional.
- Gestionar un proceso de reestructuración del sector, en busca de una mayor racionalización en el uso y la distribución de los recursos.
- Formular y poner en ejecución una Ley Orgánica que regule y ordene jurídicamente el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.

La ejecución de este programa se llevó a cabo mediante el proceso de reordenamiento institucional.

Para el Programa de regionalización y descentralización cultural se ejecutaron los siguientes objetivos:

- Promover el desarrollo y autodesarrollo cultural de las regiones, según sus propias especificidades etnoculturales, mediante la conformación y consolidación de una estructura regional autogestionaria, que permita canalizar recursos e implementar proyectos integrales.
- Democratizar la gestión cultural por medio de las organizaciones comunitarias de cultura, juventud, deportes, mujer y familia, bibliotecas y museos.
- Procurar la desconcentración de los servicios del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, mediante la implementación y/o fortalecimiento de las instancias regionales existentes.
- Desarrollar un programa de capacitación en diferentes campos, dirigidos a funcionarios y líderes comunales, con el propósito de que se constituyan en agentes multiplicadores del trabajo regional cultural.

En este sentido, cada una de las instituciones y dependencias del Ministerio trabajaron bajo el compromiso de realizar acciones orientadas al cumplimiento de estos Programas Estratégicos, que se desagregaron a su vez en las siguientes Áreas Programáticas Institucionales[23]:

---

[23] Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Oficina de Prensa. *Informe de Labores 1994-1998*, pp.18-19.

Área de patrimonio histórico cultural

Se impulsaron acciones dirigidas a fortalecer, salvaguardar y divulgar el Patrimonio Cultural mediante la investigación, educación, promoción y conservación del mismo. Dichas acciones fueron realizadas por las diversas dependencias que integran el área, pero hacia un único objetivo, integrar una sola política de conservación patrimonial, que contemplase iniciativas de grupos organizados y experiencias internacionales.

En el campo museístico se promovió la consolidación de los Museos Regionales, Ecomuseos y exhibiciones itinerantes.

En el campo archivístico y bibliotecológico se impulsaron acciones de rescate y conservación, capacitación, divulgación y proyección del Patrimonio Documental.

Objetivos:

- Fortalecer, salvaguardar y divulgar el Patrimonio Cultural mediante la investigación, educación, promoción y conservación del mismo.
- Desarrollar investigaciones y capacitaciones relacionadas con el Patrimonio Cultural, en materia arqueológica, arquitectónica, archivística, documental, bibliográfica, fílmica y en culturas locales.

Área cultura y arte

Objetivos:

- Fomentar e incentivar la creación y apreciación artística a fin que se incorporen estas manifestaciones como elementos fundamentales en la vida cotidiana del pueblo en las distintas regiones del país.
- Contribuir a la producción, transmisión, revitalización, distribución y circulación de los bienes artísticos y culturales.

Área cultura y deportes

Se promovió el deporte y la recreación como un medio para unir e integrar a las comunidades y a la sociedad nacional en su conjunto. Lo anterior implicó el desarrollo de un programa de instalaciones deportivas de distinto tipo en las comunidades, así como su equipamiento, de manera que el deporte no sea privilegio de algunos, sino posibilidad para todos.

Objetivos:

- Impulsar y promover la actividad física en sus diversas manifestaciones, como un medio para la adaptación a las condiciones actuales de vida y propiciar un mejor estado de bienestar social del costarricense.
- Reforzar la educación física y el deporte en las escuelas y colegios.
- Promover la unión de las comunidades a través del deporte y la recreación.

Cultura y juventud

Objetivos:

- Fortalecer la capacidad del Movimiento Nacional de Juventudes ante la problemática de la juventud en Costa Rica, y brindar la oportunidad a las organizaciones juveniles de participar en el proceso de toma de decisiones en la solución de sus problemas.
- Desarrollar un proceso de investigación acerca de los problemas que afectan a la juventud costarricense.
- Promover la participación y capacitación comunitaria, y propiciar el trabajo voluntario para identificar las necesidades regionales.

Cultura y género

Objetivos:

- Generar las condiciones para promover un cambio de actitud que posibilite igual oportunidad de género en todas las manifestaciones económicas, sociales, culturales y políticas de la sociedad, considerando la diversidad cultural del país.

En esta área cabe destacar que el Centro Nacional para el Desarrollo de la Mujer y la Familia, actual INAMU, pasó de ser una instancia meramente asistencial a ser la instancia rectora, gestora y promotora de políticas públicas de carácter estratégico a favor del género; entre ellas se destacan el Plan para la Igualdad de Oportunidades entre Mujeres y Hombres (PIOMH), Plan Nacional para la Atención y Prevención de la Violencia Intrafamiliar (PLANOVI) y el Programa de Promoción de la Ciudadanía Activa de las Mujeres (PROCAM).

Políticas culturales en ejecución de 1998-2002

En la presente administración bajo la Presidencia de Miguel Ángel Rodríguez, el Ministerio de Cultura contó como ministra con la primer vicepresidenta de la República Astrid Fischel, quien fungió en esa posición como recargo aproximadamente durante año y medio, hasta la elección desde finales de 1999 de Enrique Granados como ministro y Patricia Carreras como viceministra, siendo la tercera viceministra que ocupa esa función en esta administración.

El Plan Nacional de Desarrollo Humano Soluciones Siglo XXI, Costa Rica 1998-2002, constituye el marco general en el cual se enmarca la Política Nacional de Cultura vigente en el Gobierno actual.

El objetivo central que orienta este Plan es el desarrollo humano y se apoya en principios filosóficos y éticos fundamentales como: el cristianismo humano, la inviolabilidad de la vida y de la dignidad humana; la sujeción de lo político a lo ético; la libertad; la equidad y la igualdad; la solidaridad; el respeto y garantía de los derechos humanos en particular de la niñez y de las mujeres; el respeto al pluralismo y diversidad cultural; la justicia; la democracia participativa

y la complementariedad entre comunidades, entidades del poder ejecutivo y los gobiernos municipales.

La política cultural actual planteada en el Plan Nacional de Cultura 1998-2002, se propone, principalmente, el fortalecimiento de la identidad nacional y el acervo cultural.

Como instrumentos o medios para llevar adelante esta política se impulsarán:

- La descentralización, entendida como el reconocimiento de la autonomía del gobierno local y el poder que se desea proveer a las organizaciones artístico-culturales presentes en cada región para que sean gestoras de su propio desarrollo.
- La desconcentración, que implica la delegación de funciones y atribuciones a las organizaciones y grupos comunales, gobiernos locales e instancias regionales, lo que implica la posibilidad de programar, formular, ejecutar y evaluar programas en el ámbito regional. Aspecto vinculado a los procesos de modernización y perfeccionamiento del modelo de gestión pública.
- Regionalización efectiva, basada en una estructura político-administrativa que permita una integración eficiente de los grupos y/o organizaciones, respetando la diversidad cultural presente en cada región.

La estrategia en la cual gira el cumplimiento de este objetivo es el "Triángulo de la Solidaridad". Esta propuesta consiste en la participación conjunta y armoniosa sobre la base de los principios de solidaridad, de tres actores sociales fundamentales: las organizaciones comunales (grupos y organizaciones artísticas y culturales), las municipalidades y las instituciones gubernamentales, por lo tanto el principal mecanismo es la negociación, la concertación social. En este contexto el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, como instancia gubernamental, se encargará de facilitar los procesos, de promover y brindar apoyo a instancias cantonales y distritales, ofrecer soluciones acordes con las demandas locales y con ello, asegurar la respuesta oportuna del Estado. Esta estrategia de trabajo busca que las partes trabajen en conjunto aportando sus recursos, su tiempo y esfuerzo en beneficio de todos.

Existe una preocupación constante en la búsqueda de la excelencia y el profesionalismo en todas las áreas, así como lograr hacer aparecer en forma transversal en todas las acciones que se realicen un enfoque de derechos, tanto bajo una perspectiva de género, como para los niños(as), las y los adolescentes y jóvenes, así como para los adultos mayores. En este campo existe un documento de política denominado "Creando una cultura con perspectiva de género", que emite pautas y posibles acciones a seguir por las instituciones que conforman el Ministerio.

En el Plan Nacional se "entiende la cultura como aquellas expresiones y acciones materiales, intelectuales y espirituales realizadas por el ser humano en el seno de la sociedad. La cultura, como producción de bienes materiales y simbólicos, debe considerarse como una manifestación que surge de la interacción social, de la iniciativa y la creatividad humana, de las necesidades de los grupos humanos y de la utilización de los bienes producidos por ellos, según

las exigencias del momento histórico. La cultura cumple una importante función cohesionadora al darle a la sociedad sentido de identidad, pertenencia y de dignidad".

> "Desde esta perspectiva, toda estrategia nacional de desarrollo humano debe estar fundamentada en la necesidad de enriquecer nuestro bagaje cultural. A la actual gestión gubernamental le corresponde hacerlo dentro del contexto histórico costarricense y contemporáneo mundial. Interesa sobre todo, establecer la relación óptima entre los retos culturales que plantea el proceso de globalización, las especificidades culturales nacionales y la necesidad de reafirmar la identidad y cohesión nacional".

Tomando en cuenta que los recursos económicos del Gobierno son insuficientes, toda nueva fuente financiera dependerá de la colaboración que reciba de otros entes del Estado, la empresa privada y las instituciones y agencias internacionales. Con este propósito, se seguirá una política activa de consecución de fondos en programas de colaboración con otras entidades del Estado y de la sociedad civil.

Asimismo, se busca crear conciencia sobre la sana utilización del "hábitat" público como espacio de integración, recreación y convivencia humana. Para ello, se propone la diversificación del uso de la infraestructura cultural, así como la utilización de las instalaciones del CENAC, como punto de encuentro cultural de los costarricenses de todas las regiones del país. Además se promoverán las actividades recreativas y culturales en los espacios disponibles de la comunidad; se abrirán nuevos espacios físicos de interés comunal; se mejorarán los espacios físicos existentes y se utilizarán como medio de prevención contra problemas de salud, la drogadicción y la delincuencia.

En aras de promover el desarrollo, acceso y disfrute de los bienes y servicios culturales, se llevarán a cabo las siguientes políticas y acciones estratégicas que serán operacionalizadas en los diferentes programas:

Modernización del sector cultura

Esta política general parte del diagnóstico del sector cultura y de los criterios de modernización técnica y administrativa prevalecientes para éste, luego mediante los mecanismos de participación y consulta, ha de procederse a tomar las decisiones pertinentes para la descentralización de dicha actividad. Para lograr este objetivo, las acciones estratégicas a desarrollar son:

- Crear y consolidar un sistema nacional de información cultural, fundamentado en diagnósticos sobre la situación cultural de país.
- Modernizar la legislación cultural, en todas las instancias que conforman el Ministerio, que permita contar con una administración ágil, oportuna y eficiente.
- Ampliar la infraestructura cultural.
- Descentralizar instancias y acciones de producción cultural.

- Desarrollar un plan de coordinación y comunicación del Ministerio con los órganos desconcentrados y otras instituciones afines.
- Desarrollar capacitaciones para el fomento sociocultural.

Promoción y apoyo a la creatividad

El objetivo central de esta política es el de fomentar el crecimiento y apoyo de la creatividad, con el fin de responder a las exigencias y especificidades de los diferentes grupos dedicados a la producción cultural. Sus acciones estratégicas son las siguientes:

- Crear y consolidar la Comisión Nacional de Cultura.
- Definir e implementar un Plan Nacional de Fomento a la Lectura.
- Elaborar, aprobar y difundir el Estatuto del Artista.
- Desarrollar talleres cantonales para el fomento de la expresión artística/creativa.
- Facilitar el uso de espacios del Estado en beneficio de los/as artistas independientes, incluyendo nuevos espacios para la venta de productos culturales en diferentes lugares del país.
- Divulgar y promover la obra de compositores y solistas costarricenses.
- Organizar un Registro Nacional de artistas, por especialidad y lugar de procedencia.
- Fortalecer los programas de premios y reconocimientos al mérito artístico, cultural y deportivo.
- Facilitar la producción artística y dignificar la labor cultural fortaleciendo espacios de autonomía y libertad.
- Divulgar y promover la obra de compositores/as y solistas costarricenses mediante su presentación en diferentes centros culturales.
- Difundir y promocionar en el ámbito nacional e internacional tanto las obras de valor cultural costarricense, como al creador de las mismas.
- Desarrollar estrategias que permitan la creación de recursos para la autogestión cultural.
- Fortalecer el SINART (Sistema Nacional de Radio y Televisión Educativas) para el servicio de la educación y la cultura.
- Estimular, orientar y participar en la producción local de cine, video y televisión.
- Desplegar redes alternativas de distribución y exhibición de obras cinematográficas nacionales y extranjeras en el territorio nacional.
- Promover al país como locación internacional para la reproducción, el rodaje y parte de la postproducción de películas.

Apoyo a las instancias comunales

Para cumplir con esta política se promoverá la participación de las municipalidades y de la sociedad civil al incentivar el desarrollo de las especificidades y expresiones propias de cada comunidad con el objetivo de ampliar el goce de los bienes y servicios culturales. De esta manera, las acciones estratégicas a desarrollar son:

- Creación de complejos culturales-recreativos en unión con municipalidades (Triángulo de la Solidaridad).
- Ampliar y facilitar el acceso a los bienes y servicios culturales mediante la participación de las municipalidades y la sociedad civil, con la debida capacitación y asesoría mediante el Triángulo de la Solidaridad.
- Brindar el apoyo financiero a las producciones concertadas con las municipalidades, grupos comunales, artistas y artesanos(as) independientes.
- Fortalecer la Red Nacional de Casas de la Cultura.
- Promover el uso de espacios públicos como museos y galerías para la producción y presentación de diferentes obras.
- Apoyar y desarrollar actividades interculturales (Programa de Desarrollo Cultural Regional).

Rescate, preservación y divulgación de la memoria histórica

Con ello se busca rescatar, promover y conservar las diversas expresiones de las etnoculturas costarricenses: sus lenguas, sus costumbres, sus tradiciones y su arte, es el objetivo general de esta política. La misma centra su accionar en las siguientes acciones estratégicas y proyectos:

- Rescate Histórico Patrimonial.
- Promover la ejecución de investigaciones, declaratorias, rehabilitaciones y restauraciones del Patrimonio Cultural.
- Fortalecer los Museos Regionales.
- Fortalecer el Sistema Nacional de Bibliotecas.
- Rescatar, promover y conservar las diferentes expresiones etnoculturales costarricenses (lenguas, costumbre, tradiciones y arte).
- Apoyar y desarrollar actividades interculturales.
- Desarrollar programas de conservación y promoción del patrimonio cultural, archivístico, documental, audiovisual, arqueológico, histórico, artístico e inmueble.
- Preservar, restaurar, clasificar e investigar los materiales audiovisuales representativos y producidos en el país.

- Facilitar la investigación y divulgación del aporte de las diferentes culturas en la identidad nacional.
- Elaborar la Memoria Histórica Nacional.

Cultura urbana y cívica

Esta política responde al objetivo central de crear, mediante acciones concretas, una conciencia ciudadana sobre el valor del desarrollo de condiciones de vida que introduzcan el goce y disfrute del entorno natural y cultural.

- Rescatar y promover la cultura popular.
- Impulsar un Programa de Convivencia Armónica, que promueva el desarrollo de valores éticos y morales como elementos sustantivos de la tradición costarricense.
- Desarrollar programas orientados a mejorar la calidad de vida material y espiritual de la población, que permita el uso efectivo del tiempo libre.
- Elaborar programas de radio, danza, poesía y dibujo sobre convivencia armónica, respeto hacia las personas adultas mayores, la familia y la solidaridad.

A manera de conclusión

Si analizamos el conjunto de intervenciones que ha realizado el Estado costarricense a lo largo de estos diez años (doce hasta el 2002) mediante su política cultural, puede observarse que cada administración gubernamental ha dado un énfasis a la gestión, dependiendo de sus políticas, orientaciones filosóficas, profesiones o especialidades de los presidentes o ministros y hasta de sus inclinaciones personales, porque cada funcionario o político responsable de dirigir la gestión, naturalmente también le impregna su sello. Sin embargo existen constantes de la gestión cultural que se ha llevado a cabo, que por la naturaleza misma de los programas que se desarrollan y la demanda social que poseen, continúan desarrollándose independientemente de la administración gubernamental, quizá con algunas variantes en el enfoque, en la cobertura o en las regiones donde se ejecutan y muchas veces en los funcionarios a cargo, aunque por otra parte, los propios funcionarios también constituyen un recurso a favor de la sostenibilidad de los programas.

Considero importante enfatizar en esas constantes o programas que conservan permanencia durante este período de tiempo, porque sin ánimo de realizar una evaluación en la mayoría de los casos, dicha permanencia ha sido para mejorar su calidad, eficacia y productividad.

Analizando las diferentes políticas, se puede observar una constante en la preocupación por el fortalecimiento de la identidad nacional, por la dotación, mejora o apertura de nuevos espacios de infraestructura cultural, por el mejoramiento o reorganización institucional del sector, por el desarrollo cultural bajo propuestas de regionalización, descentralización o desconcentración, el desarrollo y promoción de las artes (plásticas, escénicas y del espectáculo), en el rescate y conservación del patrimonio histórico, que incluye la labor museística en todos sus ámbitos, inclusive en el arte contemporáneo, en las gestiones de desarrollo local o regional bajo

diferentes modelos de participación, así como en áreas de trabajo dedicadas a la juventud y al deporte, que también forman parte del sector.

Si estas políticas son las más adecuadas, pertinentes u oportunas para todos los sectores de población (según edad, género, condición económica, etc.) que habita este país, es un tema por discutir más adelante, y que para responder adecuadamente, al menos requiere la realización de una investigación profunda o de una evaluación del impacto que haya producido la ejecución de estas políticas, tanto a nivel local como nacional; lo que generalmente por las limitaciones presupuestarias de la gestión pública, resulta imposible de realizar, hasta por las propias universidades, que cuentan con institutos de investigación, lo cual viene a constituir un vacío para el desarrollo de nuevas políticas en cualquier ámbito de intervención estatal, así como para el sector privado como tal.

Por otra parte, los órganos que conforman el sector cultura, tanto los programas centrales como los descentralizados, debido a la naturaleza misma de su quehacer y a su especialización, que en muchos casos ha provocado resultados positivos, llegando a lograr un alto nivel de excelencia en las actividades que se realizan y asumiendo un profundo compromiso con lo que se hace —esa complicidad que se vive en este sector— también trae como consecuencia algunas situaciones desventajosas para la organización en su conjunto, que considero oportuno resaltar a manera de reflexión:

Se da en algunos casos un aislamiento institucional, situación que produce una pérdida de esfuerzos al tratar de trabajar cada institución en forma independiente, que se traduce en dificultades para coordinar programas; es posible lograrlo generalmente en acciones concretas y puntuales.

Dificultad para visualizar los resultados en el cumplimiento de los planes, objetivos, metas y misión institucional a través de los servicios o programas que se brindan.

Motivaciones propias y defensa del estatus que prevalece, provocando una tendencia a rechazar los cambios para ajustarse a nuevas demandas o nuevas situaciones del desarrollo actual, incluyendo el trabajar para nuevos públicos.

La configuración de un esquema de poder fragmentado y disperso.

Existe poca coordinación por alcanzar un mayor público y un mejor aprovechamiento de los recursos institucionales que podrían ser dirigidos a usuarios internos y/o externos.

Sin embargo, no todas las instituciones u órganos del sector manifiestan esta problemática, por lo que se considera un proceso por el cual se está caminando, ya que como bien apunta Subirats, "la nueva gestión pública ha ido surgiendo tanto de las crisis de la aproximación tradicional que había ido forjando un cierto paradigma burócrático (Barzelay,1992), como de los propios cambios que han ido convirtiendo las administraciones públicas en grandes empresas de servicios, necesitadas de grandes recursos y con un entorno cambiante que cada vez permite menos el mantener rutinas y ritmos de otros tiempos".

Eso significa que el sector cultura no sólo tiene el reto de organizarse para trabajar como órgano colegiado y especializado en forma armónica, sino también estableciendo fuertes alianzas y trabajo conjunto con los sectores independientes o privados que trabajan por y para el desarrollo cultural de este país, respondiendo a las nuevas exigencias actuales, porque en una época como dice Alan Touraine de globalización y procesos de modernización acelerados, si no queremos ser galeotes, debemos navegar como viajeros con bagajes, proyectos y memorias, construyendo una ruta común para resolver los problemas de este sector que en última instancia nos interesan a todos.

Ileana González Álvarez. Bachiller en Sociología en la Universidad de Costa Rica y licenciada en Sociología en la Universidad Nacional de Costa Rica. Entre las publicaciones realizadas destaca el ensayo *Cultura y Gestión Cultural en América Latina*, 1996. Es directora de la Dirección de Planificación del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.

ARTES TRADICIONALES

Alejandro Tosatti

El presente documento está pensado como un conjunto de textos. Su cuerpo principal está compuesto por cuatro apartados. Cada uno de ellos presenta algunas reflexiones acerca de una forma de producción estético-simbólica diferente y todos en conjunto ofrecen la posibilidad al lector de recrear una perspectiva más general. Éste es uno de los formatos de creación que más me gustan. Deja abierto el discurso como es abierto todo intento de dar cuenta de la realidad.

Las reflexiones se basan en mi experiencia directa en el trabajo como creador y gestor cultural durante varios años. La selección de ejemplos concretos que presento tiene como fundamento el conocimiento directo que tengo de ellos. Los seleccioné porque siento que son los que me permiten ampliar mi reflexión y de allí apuntar a un universo más amplio. Espero así ofrecer una especie de mosaico que le dé al lector la posibilidad de recrear y leer un dibujo más amplio.

He tomado ejemplos que me permiten delinear ciertas características de la producción estético-simbólica desde el campo de las que se pueden llamar "artes tradicionales". Los he escogido y agrupado atendiendo y generando una analogía con la división tradicional en el campo del arte: artes plásticas, literatura, música, y espectáculo.

Los ejemplos utilizados son los siguientes: para la creación plástica he tomado como ejemplo la talla de maderas; para la creación literaria, la narración oral; para la creación musical, diferentes formas musicales populares; para el espectáculo, las fiestas tradicionales.

Abre el texto una reflexión acerca de la posición general del intelectual que trabaja en el campo de la producción estético-simbólica (cultura) y que no está oficializado, institucionalizado. Cierra luego el artículo un apartado de conclusiones en las que ofrezco una reflexión acerca de la vigencia de este tipo de manifestaciones de la creación estético-simbólica.

Igualmente, el tono en el que enebro el discurso es el de la conversión cotidiana, no tanto el de la formulación académica. Traigo anécdotas y reflexiones extraídas de la experiencia directa y trozos de reflexiones de escritos anteriores míos. Textos todos sin publicar aún.

El concepto de arte tradicional: visión de la diversidad

¿Por qué acepto escribir un artículo acerca de las artes tradicionales de Costa Rica para participar de un texto que sobre el tema de cultura está reuniendo escritos en toda Centroamérica? Porque por este medio puedo exteriorizar algunos aspectos de lo que he encontrado en mi trabajo. Mi acercamiento cotidiano a este tema se da a partir de una relación directa

construida en el proceso de trabajo, de la creación artística, de la gestión de proyectos, y es realmente muy poco común para mí tener acceso a los medios a través de los cuales difundir de forma más general las reflexiones que mi práctica ha generado.

¿Desde qué lugar mental lo hago? Este texto arranca de mi experiencia como creador y gestor, en el campo, desde el lugar de trabajo donde se producen los proyectos en forma concreta, y este espacio es un lugar que integra en una amalgama heterodoxa, fragmentos de la calle, de la plaza, del escritorio, del taller, y que surge en el diálogo cotidiano y directo con los resultados de las ideas, con la confrontación de lo imaginado y de los sueños, con las condiciones de la vida de la calle.

El texto que escribo obedece a esta forma y a este proceso. Ahora mismo, por ejemplo, mientras escribo estas líneas, estoy sentado en una cabina en una comunidad de la costa de Honduras, en un pueblo que cuenta con un solo teléfono para cerca de 10.000 personas, con un ventilador alejando los zancudos, y esperando que sea tiempo para realizar un ensayo con una agrupación artística de garífunas[1]. Pero ahora que estoy revisando y corrigiendo esta introducción, estoy sentado en un escritorio en un hotel de Copán Ruinas, mientras llueve sobre la casa empedrada que puedo ver por la ventana, en el proceso de preparación de un congreso sobre Cultura y Turismo[2].

Creo que se me ha pedido escribir este texto porque soy artista y gestor cultural, no académico. He desarrollado y desarrollo proyectos culturales y más específicamente artísticos desde hace ya casi 30 años; proyectos que involucran de una u otra forma lo que hemos dado en llamar artistas profesionales urbanos y artistas de raíz[3]. Pero a pesar de esta base de trabajo sólida, me siento incómodo al tener que escribir este artículo. Por la forma propia de mi trabajo, me siento en un nivel bastante más cercano al artista tradicional, cada vez que me enfrento a este tipo de trabajos de reflexión y sobre todo, pienso en su publicación y presiento el hálito crítico de los académicos, siento necesario aclarar el lugar desde el cual escribo, desde el cual realizo mi reflexión.

Aunque más de un compañero de trabajo piense que es innecesario este planteamiento, y que no necesito aclarar estas cosas para validar mi reflexión, la verdad es que al plantear la situación de incomodidad que me sobrecoge en el momento en que me siento a escribir un texto de esta naturaleza, no hago otra cosa que evidenciar una situación estructural en relación con la validación del trabajo intelectual en el seno de la sociedad, y que también se esconde y está implícita en el término "tradicional".

---

[1] Triunfo de la Cruz, Honduras, agosto de 2000.

[2] Copán Ruinas, preparando el I Congreso Turismo y Cultura, coproducido por InCorpore y el Instituto Hondureño de Turismo, Honduras, del 27 al 31 de Agosto.

[3] En el trabajo de la Asociación Cultural InCorpore hemos desarrollado estos términos para dar cuenta de la realidad de la producción estético simbólica de las diferentes zonas culturales en el diálogo y las negociaciones con la cooperación internacional.

Lo tradicional adquiere significación en relación con lo que no lo es. ¿Cuál es el otro término de una antinomia con "tradicional" en uno de sus extremos? Modernidad, contemporaneidad, "profesionalidad culta" son los que la experiencia de haber discutido estos temas me propone. El artista tradicional es confrontado en el espacio mental y social con el artista profesional urbano, con el arte culto, y con la modernidad que lo vuelve obsoleto en el seno de su propia comunidad.

De forma similar, yo también al escribir este texto para una publicación de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI), entro en un ámbito en el que me pongo en relación con el mundo de la producción intelectual. Ubicado así siento que de alguna forma mi posición frente al "investigador profesional", al "académico", al "intelectual culto" es similar a la del "artista tradicional" frente al "artista profesional urbano". Ambos estamos en una posición marginal. Ninguno de los dos produce —no podemos producir, desde un punto de vista estructural— trabajo intelectual que reciba la misma valoración social que aquél, porque ambos carecemos de los recursos institucionales y la inserción social indispensable para que así sea.

El trabajo artístico profesional posee un formato que, a final de cuentas, es la profesionalidad, en cuanto —más allá de la necesidad y de la capacidad expresiva en su estado bruto— es la manifestación concreta de la capacidad que posee quién produce tal creación, de manejar los signos que dan cuenta de los recursos que se identifican con la profesionalidad.

Esto empieza en el nivel de la creación, en el espacio del artista. Recordémonos que las palabras artista y artificial poseen la misma raíz común. En el trabajo artístico el pulso orgánico es organizado de acuerdo a un formato preciso, a través de un proceso de elaboración que es en su mayor parte un trabajo "artesanal". "El arte es 10% de inspiración y 90% de transpiración", decía Picasso.

Pero se extiende más allá, en la esfera del espacio social. La profesionalidad sólo es real cuando es reconocida como tal por los demás. Y aquí es dónde entramos en el campo de la validación social de la producción intelectual o simbólica o como se la quiera llamar. En el lugar de la confrontación entre el "artista tradicional" y el "artista profesional". Es el lugar del espacio social, que es un espacio estratificado, y las estructuras y formatos que pertenecen a los códigos de un ámbito determinado no poseen el mismo nivel de reconocimiento en otro ámbito social. Lo que es profesional para una cultura, no lo es para otra. Lo que posee un gran valor en determinado contexto social, en otro es insignificante, y hasta puede ser calificado despectivamente.

Ahora mismo, por ejemplo, al trabajar en una comunidad garífuna con un grupo de artistas, lo que estoy enfrentando es este problema: cómo hacer que el trabajo altamente calificado y profesional de tamboristas y cantantes de una cultura afro-americana sea identificado, reconocido y valorado como profesional en otro contexto social, por un público que no está acostumbrado a reconocer los rasgos propios de una práctica "tradicional", con sus tiempos "muertos", uso de recursos, relaciones entre los intérpretes, interrupciones, etc., propios de esta cultura de las costas de Centroamérica.

La diversidad de la profesionalidad que subyace al discurso acerca del arte tradicional y por ende a su contraposición con un arte que no es tradicional, nos remite en realidad al tema de la diversidad cultural en el seno de nuestras sociedades, diversidad cultural en sentido amplio, y que adquiere particular significación porque también es diversidad de etnia.

Máscaras boruca: la diversidad de las contemporaneidades

Actualmente estoy dirigiendo un proyecto cuyo centro visible son las máscaras centroamericanas y, entre las máscaras de toda Centroamérica, ocupan un lugar destacado las creaciones de don Ismael González, oriundo de la comunidad indígena Brunka, ubicada en el Pacífico Sur de Costa Rica[4].

En los límites de mis posibilidades, durante los últimos 17 años he seguido y apoyado el trabajo artístico de don Ismael González, en su esfuerzo por recuperar y elevar el nivel artístico y el perfil social de la talla en madera de su pueblo.

Don Ismael decidió más o menos en ese período, que se iba a dedicar a la talla de máscaras en maderas. Esto significaba dejar de dedicarse a la agricultura como actividad principal, y concentrarse en una actividad poco segura y en ese momento muy mal vista como profesión. Para muchos miembros de la comunidad eso de dedicarse a tallar máscaras sentado en una hamaca en la sombra, era signo de debilidad y falta de hombría[5]. No había experiencias anteriores de que alguien hubiese tomado una iniciativa de este tipo. Tampoco disponía don Ismael de instrumentos profesionales ni de una estructura de distribución de su producto.

Desde entonces hasta hoy, don Ismael ha producido con mayor o menor regularidad máscaras todas las semanas, todos los meses del año, vendiendo a compradores ocasionales, a intermediarios y apasionados de su arte.

Don Ismael vende sus obras en las tiendas de artesanía. He escuchado a los dueños de las tiendas que se alegran mucho cuando llega a vender porque a los turistas les gustan mucho sus obras, "decidle que no suba el precio, sino que, para poder ganar más, lo que tiene que hacer es producir más". El discurso planteado desde el punto de vista del comerciante es lógico y tiene sentido. Y se sustenta en un principio de la producción artesanal e industrial. Pero, ¿quién ha decidido que las máscaras son artesanía? ¿De qué manera se determina que ese objeto sea considerado una producción artesanal y no una creación artística? Si no me equivoco, lo fundamental de la artesanía que ya no responde a necesidades cotidianas sino que se destina a la venta, es que reúne dos características: es producida generalmente a mano y en relativamente pequeñas

---

[4] Se trata de la exposición centroamericana de máscaras: *Diablos, Hombres, Animales* que se realiza actualmente en los distintos países de la región con la producción de una exposición que integra mi colección de máscaras de don Ismael y una colección local gracias al patrocinio de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI). Todas las máscaras se juntarán por primera vez como producto regional en el Museo del Oro del Banco Central en San José, Costa Rica en junio de 2001 y luego viajarán a España y posiblemente a otros países de Europa.

[5] Información obtenida en conversaciones sostenidas con don Ismael.

cantidades; y normalmente es la réplica concienzuda —con algunas variantes— de un diseño que permanece inmutado o cuya transformación obedece a la lógica del mercado.

Pues lo interesante de la creación de las máscaras de Boruca es que no son la reproducción de un modelo, sino variaciones de ciertos temas y elementos formales que constituyen un bagaje estético-simbólico muy definido. Los fabricantes de máscaras no siguen un patrón definido; cada máscara es una creación diferente, una investigación de líneas y volúmenes, la manifestación en ese momento de la imaginación simbólica de quien la crea. La producción en especial de don Ismael es fascinante porque —como se puede apreciar al examinar su producción a través del tiempo— su estilo evoluciona y se desarrolla, sin que deje de ser evidente el sello propio que cada una de sus producciones posee. No le conozco dos máscaras iguales. Máscaras similares sí, y temas y elementos que se mantienen y que van transformándose a través de los años.

En sentido estricto, más allá de que algunas creaciones sean más logradas que otras, que un artífice trabaje con un nivel más sofisticado que otro, creo que las máscaras tienen todo el derecho de ser consideradas creaciones artísticas y no artesanales. Objetos que vehiculan y expresan al ser humano que le da forma y la cultura de su comunidad. ¿Obras de arte popular? Puede ser que las definamos de esta forma, pero lo más justo creo que es que las reconozcamos como obras de arte que provienen y ponen de manifiesto la diversidad cultural del país. Obras de arte de la diversidad de las manifestaciones estético-simbólicas que conviven en el interior del espacio político nacional.

Si se acepta este punto, o sea que la producción de un artista como don Ismael, —pero también de muchos otros artistas locales—, es creación artística y no "simplemente" producción artesanal, nos enfrentamos a la problemática que surge del hecho de que esta producción sea mercadeada en tiendas de artesanía, y que una hora de trabajo de un artista adquiera en el mercado el valor de aproximadamente dos dólares. El hecho de que estas creaciones no sean reconocidas como obras de arte y el trabajo de quién las realiza no sea valorado socialmente.

Hace un par de años, decidí que era tiempo de realizar una exposición de las creaciones de don Ismael en una galería de arte, para que sus obras fueran apreciadas no como testimonio cultural desde una perspectiva etnológica, no como manifestación del folklore, no como artesanía, sino como obras de arte válidas en cuanto tales por sí mismas. En ese tiempo estaba organizando, junto con mis compañeros de la Asociación Cultural InCorpore, un evento en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes[6]. La exposición de máscaras hubiese sido un componente perfecto del

[6] El evento de cierre del proyecto: *Arte performativo centroamericano* organizado por InCorpore con el nombre: *Centroamérica, Cuerpo y Cultura*, se realizó en el mes de Abril del 1999 con su sede principal en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes; y actividades en el Auditorio Nacional del Centro Costarricense de la Ciencia y la Cultura y el Centro Cultural de España.

evento que planificábamos en esa Institución, pero no fue posible presentarlas allí, ya que dichas creaciones —aunque fuesen aceptadas como creaciones artísticas— no podían ser consideradas como obras de arte contemporáneas.

La discusión acerca de este aspecto fue muy corta: contemporánea es la creación de arte que es informada por la revolución estética que se desarrolla en Europa durante las primeras décadas del siglo. El criterio es preciso y clarísimo, imposible de refutar. Pero pertenece y se justifica en el marco del arte de proveniencia europea. Fuera de este marco, no se aplica, a menos que compartamos la opinión de que los principios y criterios surgidos de la cultura europea en su desarrollo histórico son válidos universalmente, y por lo tanto que la historia de la cultura europea es la historia de la cultura de "la Humanidad". O sea, que la cultura de proveniencia europea es la "única cultura", con todas las implicaciones racistas de esta visión que provienen de la colonia y de antes de ella, y tienen sus raíces todavía muy fuertes en nuestra vida social.

Una "historia del arte costarricense" que considerara la diversidad y no se limitara a los círculos urbanos, tendría sin duda que considerar a don Ismael como un renovador y revolucionario de su tradición estético-simbólica. El desarrollo de una técnica propia muy definida, la decisión de la dedicación profesional a la talla en madera, la creación de un taller para dar vida a una generación de jóvenes creadores, la maestría lograda, que se ha convertido en una riqueza social compartida al elevar la calidad de la producción de toda la comunidad y de las comunidades vecinas, además del nivel de expresividad y el desarrollo formal logrado a lo largo de los años, constituyen una verdadera ruptura y transformación de la práctica de la talla en madera de su cultura.

En este sentido, don Ismael es un artista contemporáneo. Contemporáneo en relación con la cultura de su comunidad. Entonces deberíamos estar hablando de diferentes contemporaneidades, cada una referida a los tiempos y los procesos propios de las líneas de desarrollo de las distintas culturas. Y esto nos enfrenta a un problema: ¿cuál es el espacio oficial para que se exhiba la creación contemporánea que surge de las otras tradiciones que no participan de la historia del arte de Europa? ¿cuál es el espacio físico?; pero también ¿cuál es el espacio mental para que esto se dé?

La narración oral: de creación del sentido de la vida a nivel comunal a forma marginal[7]

Hace casi veinte años, un día leí en un periódico que un señor oriundo de Santa Cruz, Guanacaste, iba a presentarse en un teatro con sus cuentos, para compartir así su arte con la gente de la ciudad capital. Fui a esa presentación y así fue como conocí a don Julián Matarrita, quién sería luego mi maestro en el arte de contar cuentos. Con él aprendí muchas cosas más que un repertorio y técnica de la narración oral. Pude también acercarme a la comprensión de la

[7] Este apartado retoma partes de mi texto inédito: Narración oral como manifestación performativa inscrita en una tradición y Narración oral como disciplina profesional inscrita en el marco de las artes escénicas.

oralidad como forma no sólo de expresión, sino de creación lingüística sofisticada.

En ese tiempo empecé con los compañeros de la agrupación artística Diquis Tiquis, un proceso de investigación sobre esta práctica[8]. Visitábamos las comunidades, contábamos cuentos e invitábamos a los miembros de las comunidades a compartir con nosotros su tradición y práctica de narración oral. Encontramos muchas personas que practicaban o que habían practicado esta forma de creación lingüística, en todo el territorio nacional.

Además de ser ampliamente difundida en Guanacaste, —de donde era originario don Julián—, dicha práctica se encontraba todavía muy difundida, y no era difícil encontrar en las comunidades rurales del país personas que aceptaran nuestra invitación y compartieran con nosotros sus historias y anécdotas. Así fue como nos enriquecimos con experiencias en las comunidades del Valle Central, con indígenas del Pacífico Sur y del Atlántico, con la población afro-antillana del Atlántico. Pero también con gente en la ciudad. No hay zona geográfica en la que la práctica de la narración oral no tenga sus raíces muy hundidas.

Pero, a pesar de su difusión, nos encontramos con que la tendencia general era al abandono de la práctica ante las profundas transformaciones de los mecanismos sociales de generación y validación del conocimiento. El proceso de urbanización que vivimos, tiende a dejar sin fundamento social esta práctica. Los medios de información masiva están cada día más presentes, las informaciones se transmiten por medios cada vez más rápidos y eficaces, y la sociedad es transformada y reorganizada en profundidad. El mundo campesino y las comunidades de las minorías étnicas transformadas, incluidas y funcionalizadas a la producción y el consumo mercantil.

Son particularmente importantes en este proceso de deterioro los efectos causados por la educación formal por un lado, y la sustitución de los nexos cotidianos en las pláticas al atardecer por la costumbre de aislarse frente a los programas televisivos por el otro.

En este contexto, la vida social que está en la base y que es el fundamento de la narración oral en su forma tradicional, tiende a modificarse. A lo largo de las experiencias hemos podido ver como la figura del narrador, que en las regiones más periféricas es escuchado y motivado a crear nuevas anécdotas e historias, en la medida que la comunidad se "urbaniza", se transforma en un "viejo mentiroso", que levanta reacciones ambivalentes de curiosidad por un lado y desprecio por el otro.

La habilidad del narrador para crear historias, su inventiva y don de palabra pueden brindarle importancia y ser medios para incrementar su estatus social en la comunidad en la que vive. Pero, con la irrupción del estilo de vida

---

[8] Este proceso lo desarrollé en especial con las compañeras Lorena Delgado y Magda Vargas, ambas miembras en ese tiempo del grupo Diquis Tiquis. En especial, la primera organizó un evento en le cual se reunieron por primera vez ya varios narradores orales tradicionales de diferentes proveniencias en un evento llamado "Fiestas Grandes" que se realizó en el Teatro Melico Salazar.

introducción de la educación formal del Ministerio de Educación Pública en las comunidades indígenas implicó la prohibición en el uso de la lengua materna.

Bajo el término "viejo mentiroso" que a menudo le otorgan en las comunidades a los que antes eran narradores, se esconde un proceso de deterioro de los procesos y accesos del medio local a la construcción del sentido de la realidad social. Ahora son los medios de información colectiva y las instituciones de educación formal las que se encargan de la definición de la realidad.

El narrador, el que de forma más o menos poética tejía los hechos cotidianos dentro de una trama que guardaba los elementos locales del pensamiento mítico y religioso, se transforma en un inadaptado. Su realidad poética en mentira gratuita.

Roto el lazo colectivo de creación del sentido de la realidad por medio del fino tejido que el narrador hacía de los hechos cotidianos enlazándolos en un entramado, que ponía de manifiesto las sutiles relaciones entre el aquí y el más allá, entre el hecho inmediato y el proceso de constitución de la persona en un devenir a la vez de desarrollo personal y colectivo, no queda mucho más que la pobreza de los hechos "reales", dominados por la bajeza de los sucesos morbosos promovidos por la información amarillenta de televisión y periódicos.

Este fenómeno es tan masivo e indiscriminado que se produce también en las comunidades de las minorías étnicas. La enseñanza pública, aun en los casos en que se imparte de forma bilingüe, no contempla la forma en que se da el proceso de transmisión de conocimiento como parte del contenido a transmitir. De esta manera, asumida como una forma "neutra" y "pura", la educación formal de acuerdo a los patrones desarrollados en la Europa del siglo XIX es aplicada a poblaciones campesinas y poblaciones étnicas, socavando las estructuras propias de dichas culturas, negando las formas propias, las peculiaridades y riquezas de sus creaciones estético-simbólicas.

De esta forma las pequeñas comunidades pierden el espacio en el cual se recreaba su capacidad de pensar e imaginar al mundo, espacio cristalizado en buena medida en la función de sus narradores, a la vez literatos, poetas y filósofos. No quedan entonces más que los espacios fragmentados de su relación pasiva frente a los medios de información colectiva, los medios de educación formal y los púlpitos cada vez más numerosos y diversos. El narrador se transforma en un transgresor. Sólo quedan las prácticas sociales del chiste y del chisme, formas últimas y empobrecidas de la oralidad desprovista de su alcance artístico, de su valor y trascendencia.

¿Es esto inevitablemente así? ¿Es ésta la mejor de las formas de producir el desarrollo? Me cuesta contestar de forma afirmativa. Me parece obvio que la expresividad oral y la participación de los individuos en la creación del sentido de la vida debería ser uno de los fundamentos del desarrollo. Máxime cuando la forma en que esto puede hacerse está ya bien definida y experimentada a lo largo de, tal vez, decenas de miles de años, y que todavía

mantiene rasgos de esta institución que pertenece a una cultura local de perfiles bien definidos[9].

La música popular.
Calypso: la destrucción del *bosque primario* de la cultura

Algo muy similar a lo que sucede con la narración oral, sucede con otra forma de creación que se ha mantenido profundamente marginal hasta que hoy en día está empezando un proceso de profunda transformación y se debate entre la muerte y la vida. Se trata del Calypso, manifestación musical pero literaria a la vez, propia de la población de origen afro-antillano y presente en la vertiente atlántica de Costa Rica.

---

[9] Este discurso, que parecería agotarse en la defensa del derecho de la autodeterminación de las formas culturales, se expande en realidad a otros aspectos tanto y más importantes: por ejemplo el hecho de que a través de la expresión oral se desarrollan habilidades fundamentales del ser humano que difícilmente son adquiridas de otra forma. A pesar de esta importancia difícil de negar, es importante constatar como los mecanismos de educación formal siguen privilegiando y favoreciendo sistemáticamente el deterioro de esta forma de producción estético-simbólica, esta forma de educación del ser humano y de desarrollo de sus potencialidades transmitida y realizada a través del potenciamiento del ser humano en la manifestación de su concreta presencia del ser. La literatura (en cuanto letra escrita y ojalá impresa) es casi la única forma de expresión lingüística aceptada y validada, y la oralidad es despreciada en la práctica. La oralidad es entonces una forma "tradicional" frente a la literatura como forma "oficial" y portadora de la modernidad. Aparte de lo importante que sería darnos cuenta y ser consecuentes con el hecho de que —con el proceso de revolución científico-tecnológica que vivimos— ya hemos entrado en una nueva fase de prioridad de la oralidad, en esta primacía concedida a la palabra escrita sobre la palabra hablada se conjugan dos tipos de prejuicios que heredamos de los aspectos negativos de la cultura europea de los siglos pasados: uno que tiene que ver con la imagen del ser humano en cuanto dualidad cuerpo-mente o espíritu y la supremacía de este último sobre lo primero; la otra con la palabra escrita como determinante y condicionante del estatus social. Y digo aspectos negativos de la cultura de los siglos pasados porque ya en el seno de la cultura occidental parecería que por lo menos desde un punto de vista teórico si no práctico, se han superado ambos prejuicios.

En la palabra escrita, a diferencia de lo que pasa con la palabra hablada, en la cual se da la presencia directa de quién se expresa, su participación con todo su ser, se entrega a un medio, a un objeto, la función de intermediación en la comunicación. Los seres humanos se alejan el uno del otro, privilegiando la presencia de mediaciones mecánicas entre ellos. Se corta el lazo afectivo y la interacción inevitable entre el que habla y el que escucha que se produce en el fenómeno oral. El narrador nunca puede estar demasiado lejano de su público, de su audiencia. Si se aleja, se queda solo. La narración oral como práctica es profundamente colectiva y crea pertenencia, refuerza en el propio mecanismo de su funcionamiento, más allá de los contenidos verbales, los lazos sociales y afectivos entre los presentes. Ésta es la magia del cuerpo, de la experiencia vivencial que ningún medio mecánico puede sustituir.

Históricamente, si hurgamos críticamente, no es difícil darse cuenta como, en el fondo, esta posición privilegiada de la palabra escrita frente a la palabra contada es una herencia de aquellos tiempos en los que sólo unos cuantos tenían acceso a la educación y sabían leer y escribir, mientras que el grueso del pueblo, del vulgo, tenía que satisfacerse con los recursos de la oralidad. Pero no parece tan lógico que sigamos manteniendo una lógica heredada de la Alta Edad Media europea, cuando los menestreles viajaban de castillo en castillo con uno pocos libros de gestas buscando entretener a los señores dueños de tierras y campesinos y llenar así sus barrigas y abrigarse de la intemperie. También hoy, en una época de instrucción masiva, el acceso al medio escrito, a la impresión de la palabra, a su difusión y distribución masiva, está restringido a unos pocos, y el desprecio de la oralidad no hace sino legitimar este dominio y este control de la información.

La creación musical de la población caribeña de origen africano comparte con la creación oral del cuento el ser la representación y recreación casi inmediata de los hechos y sucesos que implican a la comunidad. Es una forma de reflejar, reflexionar, criticar, reforzar, comentar, difundir y muchas cosas más, los acontecimientos que golpean la atención del creador a menudo en cuanto miembro de la comunidad. Al igual que en la narración oral, esta producción se nutre de las pláticas diarias con los otros miembros del pueblo, y se vuelve una forma de sintetizar y de refinar el procesamiento de los hechos cotidianos que realiza esa población.

Es muy conocido por las grabaciones realizadas en la década de los ochenta, un Calypso de Gavitt Fergusson que luego también Manuel Monestel y el grupo Cantoamérica han vuelto a proponer en su más reciente producción discográfica. En esa canción, don Walter narra la historia de Bato, un viejo pescador que vivía solitario desde hace años en la playa que desde Cahuita se extiende hacia Puerto Vargas. Al haber sido toda esa zona declarada parte del homónimo Parque Nacional, se avisó a toda la población que tenía que trasladarse fuera de los límites del mismo.

Como alternativa al hecho de que ya no le era permitido vivir a la orilla del mar, Bato decidió entonces construir una casita sobre pilares unos metros adentro del mar, bien afirmado sobre los corales que bordean la playa. El hecho causó conmoción y una disputa tras la cual Bato siempre tuvo que renunciar a su morada, dejando tras de sí el grato recuerdo de su creativa lucha, que Fergusson plasmó en su creación artística.

El primer Calypso que escuché de forma directa en mi vida fue desde la ventana de una casa en el malecón de puerto Limón, que un amigo me prestó por una temporada. Eran los días inmediatamente anteriores al carnaval, y, mientras miraba fuera de la ventana, oí el sonido de una alegre canción. Al fijarme, pude ver a un músico muy gordo que padecía los efectos de la poliomielitis, montado sobre un triciclo a motor y acompañado por otros dos músicos. Cantaban una alegre canción: *Ah, Carnaval day...*

Volví a ver varias veces a El Buda en los años siguientes. Acostumbraba arrastrarse en el suelo, en la acera del Banco de Costa Rica en la avenida segunda, pidiendo limosna. Más de una vez le pregunté que por qué hacía eso y no se dedicaba a su música, ya que Dios le había bendecido con una habilidad más que envidiable. La respuesta fue siempre sencilla y contundente: "Con mi música no gano dinero. Pidiendo limosna sí". Así vivió y murió uno de los grandes músicos de la costa atlántica de nuestro país. No puedo dejar de pensar que la indiferencia hacia su creación mantiene una relación muy estrecha con las leyes que establecieron la prohibición para la gente de "color" de viajar al Valle Central hasta muy recientes fechas, o que todavía se manifiestan cuando las casas que rentan carros no cubren con sus seguros los viajes a la provincia de Limón[10].

---

[10] Declaraciones de don Edwin Patterson, presidente de la Cámara de Turismo de Puerto Viejo de Limón, julio de 2000.

Esa creación de Fergusson, al igual que muchas otras de artistas que como "El Buda", ya murieron, fueron grabadas por el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes gracias a los recursos proporcionados por la UNESCO en un plan de registro de las culturas populares. Motivado por esa iniciativa, me dirigí al entonces director general de Cultura, don Alfredo Catania y le pregunté que cuáles acciones era posible realizar para hacer que los creadores y músicos de Calypso pudieran vender y así conseguir alguna ganancia a partir de su trabajo. Pero eso no fue posible. Las reglas del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes y del convenio con la UNESCO establecían que esos productos no pudiesen ser vendidos ni recibir algún tipo de ganancia, y sólo tenían que servir de registro. Los artistas tenían que conformarse con la fama que de ello obtendrían.

Años más tarde, en Berlín, me encontré con un amigo percusionista que se había casado con una muchacha alemana que estaba haciendo su tesis en musicología sobre los calypsos de Costa Rica. Me informó que había conseguido encontrar un disco en el cual aparecían grabaciones de "El Buda" entre otros músicos de la costa. Cuando conseguí el disco, pude comprobar que se trataba de aquellas grabaciones, que un integrante de un equipo de cooperación internacional había llevado a Europa y de allí, por canales imposibles de reproducir, las grabaciones habían terminado en las manos de una compañía norteamericana que había editado el disco. Obviamente sin pagar los derechos a los músicos.

Éste no es el único caso, y es muy reciente el de un francés que se devolvió a su tierra con las grabaciones de los músicos de la costa sin volver a verlos ni pagarles su parte prometida. No puedo sino pensar que este tipo de tradición musical es un poco como un bosque primario, en el cual abundan enormes y milagrosos árboles que han hundido sus raíces en un suelo fecundo por centenares de años, para luego en un par de días caer ante las sierras de los madereros, que se llevan ese producto para producir parqué de alguna mansión más allá del océano. Para los pequeños peces de la industria disquera, estas tradiciones son como materia prima que hay que tratar de conseguir al menor costo posible, tal vez intercambiando unas cuentitas de cristal o un trago de alcohol.

Lo que me preocupa es la visión de lo que pasa después. Porque después de que se cortaron los árboles, lo que la mayoría de las veces pasa en nuestros países, es que se implantan los monocultivos, o se dedica la tierra a la cría de ganado. Pues me parece que algo similar puede decirse de lo que pasa también en el campo de la cultura: los músicos desposeídos de sus bienes y de las ganancias que podrían y deberían de obtener con su trabajo, son luego sustituidos en el consumo de sus propias comunidades, por las propuestas de las grandes transnacionales del espectáculo. El pequeño productor local es desposeído de su propiedad y refuncionalizado como consumidor.

Hace no más de un mes estaba en la costa sur del Atlántico y conversaba con un buen músico joven formado en la tradición del calypso. Comentábamos acerca del repertorio que acababa de tocar, muy marcado por los éxitos de la radio y me decía que era muy difícil ya tocar otro tipo de música porque la gente

Hace no más de un mes estaba en la costa sur del Atlántico y conversaba con un buen músico joven formado en la tradición del calypso. Comentábamos acerca del repertorio que acababa de tocar, muy marcado por los éxitos de la radio y me decía que era muy difícil ya tocar otro tipo de música porque la gente se espera y pide eso. El mismo músico es ya consumidor y reproductor del producto de las transnacionales.

El espectáculo tradicional: fiesta, participación y excedente económico[11]

Diferentes producciones estético-simbólicas como lo son la creación de máscaras, la creación lingüística de textos improvisados y coplas, la creación musical, el baile, se dan a menudo en el marco de producciones más complejas, verdaderas puestas en escena colectivas que pueden en cierto nivel ser comparadas en sentido de la complejidad y empeño que exigen a quienes participan, con las producciones más espectaculares de la sociedad contemporánea, desde los grandes conciertos o las producciones cinematográficas, a la puesta en escena vía satélite de masacres y genocidios.

La cimarrona hace vibrar el aire con las sonoras notas de su música. El sol danza en alegres resplandores sobre la superficie dorada de los instrumentos. Delante de los músicos, el Gigante y la Giganta van agitando sus brazos al paso de los cargadores que se encargan de bailar las pesadas máscaras. Alrededor, niños, señoras, abuelos, familias enteras van caminando despacio por las calles del pueblo[12].

Este es el centro del desfile, que recorre las calles durante los días de fiesta. Pero esta imagen de familia y alegría colectiva, coronada por la pareja de las grandes máscaras, es sólo uno de los aspectos del desfile. Alrededor van moviéndose las máscaras de los diablos, con sus vejigas de chancho llenas de aire levantadas en el aire y listas para golpear. Su comportamiento es muy diferente. Son rápidas, violentas, se desplazan creando un movimiento constante. Su comportamiento se contrapone con el de los Gigantes. Y la composición social de este otro componente del desfile también se contrapone al del centro.

Allá donde en el centro, la población del desfile está marcada por la familia, los Diablos son los varones adolescentes, y sus contrincantes son, por un lado los jóvenes —de la misma edad o más jóvenes— que no llevan máscaras, o las mujeres, adolescentes o ya casadas pero aún jóvenes. La acción principal de los Diablos consiste en perseguir a los demás, golpearlos con sus vejigas y crear un ambiente de confusión y estallidos imprevisibles de acción.

Es posible visualizar la ubicación del desfile en el espacio como una distribución de la población en el devenir de la comunidad, que tiene que ver con

---

[11] Este apartado retoma, en lo fundamental, parte del texto inédito *La escuela de la tradición*.

[12] Referencias más detalladas pueden encontrarse en mi tesis de licenciatura en Artes Dramáticas y en el texto "Las manifestaciones espectaculares tradicionales del Valle Central de Costa Rica" publicado en la revista *Escena* de la Universidad de Costa Rica.

estira y se encoge y por el cual circulan los chicos de diferentes edades, y en su periferia una preeminencia de los de edad intermedia.

La violencia que esgrimen los varones adolescentes hacia las mujeres puede verse como una simbolización de un deseo sexual bastante manifiesto en los juegos que se crean, sobre todo en el de los adolescentes. Los más adultos, ejercen un tipo de violencia menos manifiesta desde el punto de vista de la simbolización sexual, que se presenta más bien como una enunciación del poder, de la fuerza.

Cuando la violencia es esgrimida hacia los otros varones, tiene un aspecto de reto y de competición. Los chicos que no llevan máscara, por su lado, elaboran y desarrollan estrategias de enfrentamiento a la violencia a la cual se exponen: se refugian en los brazos o entre las piernas de los padres, se esconden huyendo del peligro, revierten la agresión hacia los enmascarados, enfrentan y retan al contrincante estableciendo un juego que se repite a lo largo del todo el desfile.

Esta breve descripción de lo que fui reconociendo poco a poco a lo largo del trabajo en las fiestas patronales[13] me sirve para plantear algo que es para mi fundamental: en este tipo de manifestación que se da en muchas de las comunidades del Valle Central de Costa Rica, existe un tipo de lógica, una serie de significados que normalmente se nos escapan, aún a menudo a los mismos que participamos de ellas. Estas prácticas poseen implicaciones que no son de escaso alcance. En este tipo de práctica están escondidos profundos significados y sabidurías que han sido procesadas a lo largo de años y años de experiencia, y cuya pérdida representa un empobrecimiento general de la inteligencia de la sociedad en la que vivimos.

Uno podría preguntarse qué tipo de profundo significado puede poseer una práctica tan poco sofisticada como ésta que acabo de describir. A la luz de lo que aprendí de los payasos rituales de Groenlandia[14], me parece que la

---

[13] Durante varios años, entre 1983 y 1989, con el grupo Diquis Tiquis realizamos participaciones, diseñamos procesos y espectáculos en el marco de las fiestas y celebraciones de las comunidades, en especial las aledañas a las principales ciudades en el Valle Central y en las cuales se mantiene la tradición de las celebraciones festivas en honor a los Santos Patronos. El tipo de trabajo realizado fue fundamentalmente interactivo y llegó a constituirse en un verdadero proceso de investigación y revitalización del patrimonio cultural local. En dicho proceso la interacción del personaje enmascarado con los miembros de la comunidad se volvió un instrumento que permitió que se manifestaran y afloraran cantidades de significantes simbólicos de gran valor.

[14] En el Festival Mundial de Payasos realizado en San José en 1986 llegaron como parte de las delegaciones invitadas, dos miembros de una comunidad inuit de Groenlandia, quienes presentaron en un teatro lleno de público, a los payasos rituales propios de su tradición. Prácticamente desnudos excepción hecha de unos taparrabos de piel, con pinturas rojas y negras cubriendo su cuerpo, con unos objetos de madera en la boca que les alargaba los cachetes e impedía cerrar del todo los labios, haciéndoles llenar la boca de espuma, los dos empezaron a realizar un juego con el público basado en una clara provocación sexual seguida de accesos violentos de rabia y furia.

Más tarde, conversando con ellos, me explicaron que la razón del extraño comportamiento de esos payasos rituales, estaba en la necesidad de enseñar a los niños a enfrentarse a la violencia del mundo natural, atractivo para la curiosidad del niño, pero lleno de tremendos peligros que

vivencia de una simbolización de este tipo, en la cual toda la comunidad participa y en la que los roles y posiciones sociales son elaborados en forma práctica, tiene un gran valor para el desarrollo de la personalidad. En especial, el manejo de la violencia que se da, y la posibilidad de elaborar estrategias precisas, prácticas y no imaginadas, para enfrentarse a los peligros de la violencia siempre presente en el mundo.

Las máscaras permiten que todos proyecten sentimientos profundos. Más aún para el niño que puede allí ver e identificar a los monstruos y ogros que amenazan su existencia, personificar los aspectos negativos del mundo del adulto con el que tiene que lidiar en su cotidianidad. El niño puede entonces expresar sus sentimientos agresivos y violentos contra estos personajes en forma concreta, descargar así parte de la agresividad y frustraciones que necesariamente ha generado y posee, sin sentirse culpable ni malo. Sin temer que su acción conlleve un castigo inevitable[15].

Es cierto, el niño tiene que enfrentarse a la reacción y a la acción violenta y agresiva de los diablos, pero puede implementar acciones que lo ponen a salvo. En especial, mientras es pequeño, puede escudarse entre los brazos y piernas de sus padres, de los adultos en su aspecto completamente bueno y protector que lo defienden de esos otros representantes del aspecto agresivo y destructivo del mundo de los adultos.

Los preadolescentes y los adolescentes jóvenes, por su lado, a través del uso de las máscaras y la agresividad con que las identifican, pueden confrontarse con su necesidad de expresar sus deseos sexuales con el otro sexo. En esta edad, los jóvenes están aprendiendo a dar forma a la expresión del deseo sexual, y a transgredir la regla que hasta ahora ha impedido que éste se manifestara en forma directa. El vestirse con una máscara permite que no sea el que realiza la acción, sino la máscara, el personaje, aunque el joven desee y provoque que quién padece su agresión le reconozca en su acción.

El comportamiento agresivo y violento es una simbolización de este impulso, de este deseo que se expresa como una fuerza ineludible del cuerpo en su proceso, y que es vivido como un poder que crece y empuja en contra de las reglas sociales, de las barreras construidas por la sociedad y el mundo de los adultos.

El joven tiene que romper la estructura en la cual está encerrado: tiene que transformarse de niño en adulto integrando y expresando su sexualidad. El juego erótico agresivo realizado con el disfraz de diablo, permite que esto se vaya realizando en un nivel que es simbólico pero real, y en una situación social

---

podían acabar con la vida de quién no se cuidara. Entonces, en las fiestas que se celebraban en el período frío del año, en los recintos cerrados de la comunidad, se les enseñaba a los niños a ser precavidos y a encontrar un balance entre la curiosidad y el miedo, para así estar preparados a la hora de enfrentarse con los peligros ocultos en la exploración del atractivo mundo de la estación cálida, luego de los largos meses de invierno.

[15] Creo que se produce algo similar a lo que sucede con los cuentos de hadas según plantea Bruno Bettelheim en su libro: *The uses of enchantment*, Knopf, New York, 1976.

El joven tiene que romper la estructura en la cual está encerrado: tiene que transformarse de niño en adulto integrando y expresando su sexualidad. El juego erótico agresivo realizado con el disfraz de diablo, permite que esto se vaya realizando en un nivel que es simbólico pero real, y en una situación social pero sin una identificación con la personalidad que lo realiza. De esta forma, el joven se entrena y acerca a la situación en la cual pude ejercer plenamente su "poder", en una forma ya no a medio camino entre el mundo humano y el animal —pura necesidad sin forma social aceptada—, sino cultural y socialmente adecuada.

Por último, los jóvenes adultos, ejercen y demuestran su poder, ya sea atemorizando a los niños y a las jóvenes mujeres, ya sea recibiendo sin dar muestras de miedo, la descarga de la violencia de los otros jóvenes adultos enmascarados. En esta fase, la agresividad es ya en gran medida desprovista de su contenido erótico directo. La violencia es violencia depurada. Su ejercicio pone de manifiesto la maestría en el manejo del poder y la agresividad. El joven adulto cumple con su rol, demostrando así que está en condiciones de separar los sentimientos, que su mundo está organizado, que puede medir y valorar los efectos de sus acciones, y que por lo tanto está en condiciones de entrar en la visión del adulto.

No es casual ni sin sentido que todo este marco para el manejo y el procesamiento de la violencia se dé en el marco de un día festivo, y que en el centro del desfile vayan el Gigante y la Giganta, y la familia. En el centro de toda la violencia, sigue el núcleo lleno de sentido, alegría y equilibrio de los Gigantes y de los miembros de la comunidad como imagen de la familia, modelo de integración personal y social en el establecimiento de una relación con el otro, lazo no destructivo y violento sino armónico y fructífero. Tampoco privo de significación es el hecho de que el varón adulto pase a bailar las máscaras de los Gigantes, y que la estructura más pesada sea la de la Giganta. Ni que el punto culminante sea introducirse debajo de las faldas de la Giganta y bailarla alegremente, demostrando entre otras, la capacidad de sostener el esfuerzo prolongado que esto implica, de forma que los presentes se regocijen.

Tradicional y no tradicional: la transformación de la vida social, la sabiduría tradicional y la escuela de la tradición

Las máscaras sobreviven y se siguen realizando actividades festivas en los lugares donde ésta es una tradición constituida y reconocida. Pero no siguen difundiéndose en las nuevas zonas de urbanización. Por más que estas manifestaciones estético-simbólicas permanezcan, y esto tampoco es tan seguro, al no crecer, ocupan un lugar progresiva y fatalmente más pequeño en el marco de la sociedad.

Agrupaciones artísticas y asociaciones u organizaciones ligadas con el nivel comunal realizaron hace unos años un pequeño movimiento de recuperación y revitalización de las fiestas y celebraciones comunales, desde el seno de la sociedad civil (asociaciones de vecinos o asociaciones de género

siendo mínimo aunque le dio a la actividad cierto margen mayor de visibilidad, presencia y apoyo en algunos casos a nivel local. En algunas comunidades sí significó asumir una presencia más importante.

Pero el asunto principal es que en el proceso de crecimiento urbano, la idea de ciudad y de participación del ciudadano en el ámbito local es muy diferente. Si la imagen que podía dar cuenta del desarrollo urbanístico local de Costa Rica en el pasado es la de una iglesia con una cancha de fútbol y una escuelita a un lado, ahora ya no lo es.

La ciudad y las urbanizaciones segregadas son lo principal, y lo que se pone de manifiesto de forma drástica es el rol diferente que ocupa la iglesia en este marco, y la relación entre la población y la creación de comunidad. Formas de producción artística como la fabricación de máscaras para los desfiles de mantudos, la talla de imágenes, tocar música en bodas, bautismos, entierros, procesiones de Semana Santa o Fiestas Patronales, tienen sentido mientras la comunidad participa y es la creadora de eventos, grandes escenificaciones en el ámbito local, en las cuales se reproduce la vida colectiva y se generan las formas de identificación sociales.

Actualmente el tipo de urbanización ya no se da con un centro físico y social alrededor del cual estructurarse. El parque y la iglesia como lugares de encuentro y socialización han sido sustituidos por el centro comercial y el cine; en el mejor de los casos, el gimnasio. Las relaciones directas, la relación entre músicos y artistas locales y la comunidad se ha roto. La iglesia ha renunciado a ser el eje físico real alrededor del cual se organiza la vida social, y ya no hay intentos serios de conferir la vida en una comunidad con un ritmo propio de encuentros, festividades y celebraciones. Un ritmo de creación y participación en la creación del sentido del vivir en sociedad.

En el nivel particular, la vida social en el ámbito de barrio y en el ámbito familiar que se mantiene todavía viva en los sectores populares de medianos y bajos recursos, también se ha alejado de la relación directa que antes poseía con los artistas locales, en especial los músicos. La participación directa de los artistas se ve sustituida por la reproducción mecánica. El grupo musical local, los cantantes acompañados por sus guitarras, los tríos o el pequeño combo han sido sustituidos por los equipos de sonido, la mini-disco móvil con sus luces y efectos de humo.

En el fondo de todas estas transformaciones, está el proceso de modernización, y la agudización de la asimilación de todo acto social en la esfera mercantil. Porque en el fondo éste es un aspecto determinante: también los músicos locales necesitan cobrar, pero entonces es mejor, más atractivo, más a la moda y más barato alquilar los servicios de una discomóvil de barrio para que alegre la fiesta.

La narración oral también encuentra una nueva perspectiva de profesionalidad en la recreación de un espacio social en el cual este tipo de práctica cobre nuevo sentido. Y es un sentido profesional, valorado y vendido en cuanto tal por practicantes que provienen de un medio social diferente, y que

recuperan la práctica pero procediendo principalmente desde la literatura escrita, adueñándose del espacio dejado libre por la lenta agonía de una práctica insustituible. Así que es posible encontrar practicantes de una neo-oralidad en fiestas infantiles, espectáculos profesionales, promociones de los suplementos infantiles y escolares de los periódicos, escuelas, bibliotecas, encuentros sociales...

También la operación realizada por don Ismael y los miembros de su comunidad es parte de una reacción a la mercantilización progresiva de todo aspecto de la vida social. Tal vez lo peculiar de lo que han hecho, y en parte sin duda por provenir de una etnia indígena, es el intento de conseguir un equilibrio entre la necesidad de integrarse a la estructura social y económica dominante, y preservar su propia especificidad cultural.

En el caso de la Fiesta como manifestación espectacular, también es interesante observar cómo se producen cambios significativos en su forma, que corresponden también a transformaciones en el nivel económico. La fiesta de la comunidad ha sido siempre una actividad con un contenido fundamentalmente económico. Forma de recoger el "diezmo" para el Santo en los tiempos coloniales, evoluciona como medio comunal de recoger parte del excedente económico de la comunidad para redistribuirlo hacia los más pobres a través del trabajo voluntario y las ventas y rifas. Los recursos así reunidos servían generalmente para ayudar a huérfanos, ancianos y viudas.

Hoy en día, las fiestas se han visto instrumentalizadas por el desarrollo de un verdadero sector ligado a esta práctica, que se desplaza siguiendo el recorrido de las fiestas con sus *chinamos* de comida, bebida y ventas de "artesanías". Sector que se ha desarrollado también con empresas poderosas, que llevan juegos mecánicos y digitales con los cuales se apropian del volumen más importante de ese excedente que antes quedaba en la comunidad como forma de ayuda a los más necesitados.

Conclusiones

En este caso, espero haber puesto de manifiesto como una visión que se centra en el objeto, en lo estético, más allá de su importancia y del valor que cada uno de nosotros le atribuye, no es, posiblemente, la mejor puerta de entrada a las prácticas de creación estético-simbólica que podemos agrupar con el término impreciso de "tradicionales" ya que, más allá del valor estético, estas prácticas poseen una gran riqueza por su valor social, por el sentido que poseen para las respectivas culturas, y como procesos a través de los cuales los miembros de dichas sociedades se expresan y moldean la realidad social. Más que en su valor estético, considero que es importante reconocer el valor que tienen en cuanto proceso de creación de conocimiento.

Quisiera ahora proponer que hiciéramos un esfuerzo para superar la visión de estas prácticas, de las "artes tradicionales" como algo lejano y que no tiene implicación para nosotros y para las formas como construimos nuestras inserciones sociales.

Todas las numerosísimas manifestaciones "tradicionales" que existen en nuestro país, son parte de nuestra riqueza colectiva. Constituyen, por así decirlo,

parte esencial del "bosque primario" que la sabiduría de los pueblos de esta nación han desarrollado a lo largo de generaciones y generaciones de experiencias. Porque un bosque primario produce y sigue produciendo las condiciones que permiten la manifestación de la vida en la tierra.

Normalmente nos enfrentamos a las transformaciones sociales como algo inevitable, y a la forma como éstas se dan, como algo imposible de influenciar. Yo creo que esta es una actitud profundamente equivocada. Es cierto, si nos aferramos a querer mantener las formas tal y como están, si nos alucinamos con la apariencia y confundimos el profundo significado de estas prácticas con sus manifestaciones superficiales. Si nos fijamos en el decorado y no en la sustancia. Es posible para nosotros aprender de dichas manifestaciones "tradicionales", estudiarlas y realizar el esfuerzo para encontrar e identificar esa sabiduría y cuidar para que no se pierda. Y cuidar que no se pierda no significa congelar la realidad social para que no evolucione, sino encontrar en la herencia del pasado las semillas que nos interesa que germinen en el futuro.

La pérdida de cualquiera de estas tradiciones, es mucho más que el empobrecimiento de nuestra producción estética, de los productos bellos que han sido creados por la sociedad. Es la pérdida de un aspecto del conocimiento que ha sido acumulado a lo largo de generaciones y generaciones de experiencias y que, de ser debidamente entendidas y potenciadas, pueden seguir desarrollándose y transformándose como parte esencial del entramado social, capaces posiblemente de ofrecer alternativas a tanto problema para el cual actualmente no tenemos soluciones.

Alejandro Tosatti. Artista, sociólogo, licenciado en artes dramáticas. Es director e intérprete del grupo de danza-teatro Diquis Tiquis, co-fundador y co-director de la Asociación Cultural InCorpore. Alterna actividades como creador en las artes escénicas con el trabajo organizativo y la reflexión.

LAS ARTES EN COSTA RICA

Carmen Juncos Biasutto

Ésta, que no es una mirada exhaustiva ni academicista al desarrollo de las artes como actividad profesional en el país, busca apenas reflejar algo de lo percibido a través del permanente interés y análisis de ellas y sus fenómenos, al calor de más de veinte años de actividad profesional en torno al tema de la cultura y el arte en particular, en los tres medios de comunicación: televisión, prensa escrita y radio. Aunque suene obvio, para empezar habrá que decirlo: vivir como profesional de las artes, en cualquiera de sus manifestaciones, en Costa Rica es muy difícil. Lo logran unos pocos pero esto no quiere decir que con ellos se agotan quienes tienen vocación y cualidades para hacerlo.

Muchos de quienes sienten arder en su interior el fuego creador no pueden, por razones económicas, dedicar por completo su vida a educarse, en el amplio sentido del término, y a aprender la técnica escogida para aspirar a convertirse en artistas. Otros no lo logran, por ser característica del costarricense su renuencia al rigor y la disciplina, indispensables en este caso. Y otros, porque aún habiendo vencido los escollos antes mencionados, desconocen las estrategias, tácticas y contactos con el resto del mundo para desarrollar, en solitario porque el aparato estatal no se lo proporciona, la delicada tarea de darse a conocer y mercadear adecuadamente sus creaciones. Algunos pocos logran vivir dedicados profesionalmente al arte aún cuando sus creaciones no cruzan fronteras y, finalmente unos cuantos, demasiado pocos, llegan a ser conocidos en mayor o menor medida en otros países con alguna creación en la cual han logrado la síntesis poética y universal como para ser llamados artistas. Hay, desde luego, profesionales en el ámbito de las artes que se desarrollan como intérpretes, con mayor o menor éxito dentro o fuera del país, más no como creadores.

Ese es el panorama ante el que se encuentra quien observa con interés el acontecer de las artes en el país, y cualquiera podría pensar que los llamados por la vocación artística son grandes víctimas de una sociedad que no les permite mayor desarrollo. Sin embargo, hay que decir que la imposibilidad de trascender por el arte no destruye, en general, al costarricense inclinado al mismo. En su mayoría, disfrutan profundamente la vida. Son, más allá de su calidad y reconocimiento como artistas, seres con vida intensa y plena aun dentro del estrecho círculo en el cual deben girar sus actividades.

A lo largo del siglo XX, quienes realmente se sintieron asfixiados por el medio y tuvieron que abandonarlo buscando en otros países mejores espacios para percibir, crear y confrontar el arte, han sido muy pocos. Valgan como ejemplo, en el ámbito de la literatura, algunas figuras femeninas como Eunice Odio y Yolanda Oreamuno, quienes lograron reconocimiento en el exterior y son aún casi desconocidas en el país por la mayoría de los jóvenes de hoy.

La cantante Chavela Vargas, para mencionar otro caso, como intérprete de la canción popular, también se vio obligada a abandonar el país que la condenó, conservador y machista como era, por lo que hubiera aplaudido en cualquier hombre. Ella logró triunfar en México y después en Europa.

Así, hay que señalar dos clases o grupos de profesionales de las artes en el país: los escasísimos que lograron tener algún reconocimiento importante dentro y fuera de las fronteras nacionales, y una mayoría, que aún sin haberlo logrado, se mueve dentro de la sociedad ejerciendo una influencia positiva en ella desde muchos aspectos. No es sólo ni tanto su obra lo que marca a los demás, sino su actitud ante la vida, su estilo de vida.

Por otra parte, y ya que el desarrollo de las artes en el país no es el producto de una política sino de hechos circunstanciales y variables en el tiempo, el asomarse a las diferentes manifestaciones significa entrar en terrenos diferentes, afectados por hechos también diferentes e igualmente variables.

El gusto por el teatro

Al costarricense le gusta el teatro. El pueblo tico, no habituado al debate de ideas, poco propenso a expresar en forma directa su pensamiento y confrontarlo con el de otros, quizás encuentra en el teatro un espacio fascinante en donde se ve reflejado pero donde a la vez se topa por fin con ese debate.

El teatro inteligente le sirve al costarricense, en bandeja de entretenimiento, un valor agregado. Las tertulias post-teatro sí son posibles. Es la escena quien ha planteado el debate de ideas y no hay mayor resistencia, en este caso, en seguirlas un poco fuera del espacio escénico, en casa, en el café, en el bar o en el restaurante.

Así, el teatro ofrece algunas oportunidades a los profesionales de las artes escénicas. Hay un público para las tablas. Sin embargo, son demasiado pocos los teatreros que han optado por mantenerse en su esfuerzo de hacer un teatro inteligente, confrontador de ideas, generador de pensamiento. Los demás, los que optaron por ofrecer el teatro escaso en ideas y abundante en chistes de mal gusto, desde luego no propician esa posibilidad de debate o diálogo enriquecedor y en cambio contribuyen a deteriorar la cultura del espectador.

No obstante, no se trata aquí de mirar con desprecio el teatro poco inteligente, como se ha dado en llamarlo, sino de señalarlo como fenómeno que, aún con sus características negativas, puede cumplir una función positiva en una sociedad predispuesta a las artes dramáticas: atraer público al teatro. Posteriormente, otros factores pueden conducir a un espectador ya habituado a asistir al teatro a probar suerte en diferentes salas y de repente encontrarse con uno de mayor calidad y aprender a disfrutarlo.

Nueva dramaturgia nacional

Sin entrar a mencionar la importante creación de dramaturgos de otras generaciones, como por ejemplo Alberto Cañas, hay que reconocer hoy una nueva camada de escritores para el teatro que, en buena medida, provienen de

la actuación. Es decir, actores nacionales que no se conforman con interpretar montajes de autores extranjeros, y sienten una fuerte necesidad de hacer un teatro de hoy que refleje el sentir y el pensar de los costarricenses.

Estos nuevos dramaturgos, algunos de los cuales lo hacen bien y con éxito, ya sea en el país o teniendo que irse con sus obras al exterior, han logrado ser profesionales del teatro a base de su doble participación, en algunos casos, como dramaturgos y actores o actrices. Éstos son los casos de Ana Istarú, Melvin Méndez o el dúo formado por Rubén Pagura y Juan Fernando Cerdas, para mencionar sólo unos ejemplos. Los dos últimos, únicos integrantes del Teatro Quetzal, han tenido que vivir más en el extranjero que en el país en los últimos años.

Ana Istarú, siendo tan buena actriz como para hacer comedia con mucho éxito, no ha tenido más remedio que escribirlas para poder subir al escenario a interpretar obras nacionales divertidas pero inteligentes. Sin duda, interviene en esto su necesidad de siempre, de expresar sus ideas y sentimientos por medio del arte, llámese poesía o teatro. No sólo se salva ella, salva al público de quedar tan expuesto a disparates y chistes de mal gusto como abundan en la cartelera. Así, parece surgir una nueva fuerza dramaturgia dispuesta a darle vida a un teatro costarricense digno de cualquier escenario nacional o internacional, que podría fortalecer el ámbito de las artes dramáticas y ampliar el panorama para los profesionales que a ellas se dedican: actores, directores, escenógrafos, diseñadores de vestuario, iluminadores, etcétera.

Por otra parte, crece también el número de salas, con lo cual se puede afirmar, aunque no se cuente con estudios y números al respecto, que no sólo crece la población sino que también aumenta el número de personas amantes del teatro en el país.

Finalmente, una fuente adicional de ingresos, que permite a ciertos actores y actrices vivir de su capacidad histriónica, es la televisión y las necesidades propias de la publicidad. Ambas indudablemente echan mano de los actores para sus producciones, aunque esto en general es bastante reciente en el país.

Música sin pasión

Si exceptuamos al pianista Jacques Sagot, que logró un reconocimiento en el exterior, por lo que es contratado a menudo para participar en conciertos en diferentes países del mundo, sólo hay unos pocos músicos de reconocimiento nacional dedicados de forma profesional a la música. Es decir, que vivan de esa profesión exclusivamente. Sin embargo, existen estructuras en el país que bien podrían haber generado mejores músicos. El Conservatorio de Castella es un semillero de vocación artística, donde niños y adolescentes pueden sentirse estimulados hacia el estudio de las artes en general y desde luego, de la música. Ahí un estudiante puede cursar sus estudios secundarios en un ambiente donde el acercamiento a las artes es parte importante de los programas de estudio, a diferencia de lo que ocurre en el resto del sistema educativo formal. Por otra parte, existe la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, para mencionar el más antiguo ámbito académico universitario, en donde un niño

puede entrar a seguir su carrera musical. Y finalmente, funciona el Programa de la Orquesta Sinfónica Nacional, con su escuela de formación de músicos, que desarrolla actualmente una labor muy importante y que probablemente dará muy buenos frutos.

Todo lo anterior, para decir que, no obstante algo parece faltar, porque no se ven surgir los grandes apasionados de la música, que consagren su vida desde niños a arder en el fuego que impulsa en sus carreras a los grandes músicos del mundo. Existen sí, una cantidad de profesionales de la música, que se desempeñan en gran medida dentro de instituciones como los centros docentes, la propia Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), con sus programas juvenil e infantil y los grupos de cámara, desprendidos de la misma OSN no hace muchos años, deseosos sobre todo de poder interpretar otros repertorios.

A éstos hay que sumar los grupos que interpretan la llamada música popular, la mayoría acostumbrados ya a mantenerse en la profesión aunque no haya casi crecimiento en su calidad. Un fenómeno interesante es, sin duda, el salto dado por el grupo Editus en su unión con el reconocido músico panameño Rubén Blades, que los llevó a ganar premios en el exterior. Este grupo, pareciera inscribirse dentro del movimiento que busca un reconocimiento para la música de Latinoamérica, donde esté bien representado el llamado subcontinente, más allá del ámbito de desarrollo generado por la pareja Gloria y Emilio Estefan, los exitosos cubanos radicados en Estados Unidos.

Esto, aventurándose un poco en el pronóstico, podría interpretarse como el inicio de una producción en el ámbito de la música, en la cual se unan ya la sólida formación musical adquirida en la academia y las auténticas raíces musicales de la cultura costarricense y latinoamericana, para dar sus frutos.

Un pueblo que baila

Para hablar de danza hay que decir que, sin duda, ha sido hasta hoy asunto de una pequeña élite. Es muy difícil vivir de la danza como profesión en el país y quienes lo logran, fuera de las instituciones estatales que dan trabajo a algunos, son verdaderos ejemplos de amor al arte. Hay aquí verdadera pasión, en algunos pocos, que les permitió radicarse en el exterior y desempeñarse como profesionales de la danza con buena aceptación. Para mencionar sólo algún caso al azar, puede recordarse al bailarín y ahora también coreógrafo Rolando Brenes, quien hizo danza muchos años en Alemania (actualmente de nuevo en Costa Rica) y a las bailarinas Sandra Trejos y Lolita Montes de Oca, que hacen danza y docencia en Estados Unidos.

No pareciera haber un público para la danza como sí lo hay, en alguna medida, para el teatro. Sin embargo, las agrupaciones subsisten y ofrecen espectáculos al país ya sea desde las compañías estatales o desde las privadas, entre las cuales un ejemplo de serio trabajo profesional, logrado con enormes sacrificios personales, es *Losdenmedium*.

En el ámbito de la danza, y siendo Costa Rica un pueblo de gente que necesita bailar como algo indispensable en sus vidas, es necesario reconocer un importante fenómeno, generado por una bailarina de danza contemporánea,

proveniente del grupo de danza de la Universidad de Costa Rica, Lilliana Valle. Movida por el deseo de aportar a la danza raíces autóctonas, ahondó, en México durante algunos años y después a su regreso al país, sobre el origen y evolución de la música y el baile popular latinoamericano. Su trabajo serio y apasionado puso de relieve el importante significado del baile en la vida del costarricense. La necesidad de incorporarlo a muchos rituales que caracterizan su vida en sociedad, su interrelación con los demás.

Como resultado de estas investigaciones, surgen en el país los centros de enseñanza del baile popular "Merecumbé" y una compañía que lleva esas raíces culturales, transformadas por el arte, a los escenarios de los teatros. Este fenómeno contribuyó a una mayor incorporación de ritmos y movimientos de raíces autóctonas en general, en la creación coreográfica e inspiró la apertura de muchos otros espacios dedicados a la enseñanza del baile popular, creando fuentes de trabajo, aun cuando es variable la calidad y el soporte conceptual sobre los cuales operan estos últimos.

Las artes plásticas

Un comercio del arte local se mueve en San José, en general, bajo unas reglas del juego y unas cotizaciones también locales, es decir, más acá del mercado internacional del arte. Numerosas galerías de arte responden a diversos objetivos y en algunos casos conceptos, a pesar de que el costarricense en general no es muy dado a invertir en arte aún cuando su situación económica se lo permita. Un amigo ejemplificó esto hace unos tres años con una frase elocuente: "un costarricense con dinero prefiere adquirir un automóvil último modelo o un yate antes que un cuadro de valor".

No obstante, hay pintores y escultores que han logrado un reconocimiento en el exterior y, en pocos casos, sus obras se cotizan a mejor precio en otros países. Sin afán de resaltar nombres, mencionar ejemplos de artistas plásticos de algún reconocimiento fuera del país, como los pintores Rafa Fernández, Isidro Con Wong o Rodolfo Stanley, y a los escultores Jorge Jiménez Deredia y José Sancho. Sin embargo, no se distingue en la actualidad un movimiento dentro de la plástica, que marque con fuerza la producción en el país dejando una huella que pueda ser seguida o enfrentada por las nuevas generaciones de artistas en experimentación. En general, son esfuerzos aislados que se enmarcan dentro de las corrientes provenientes del exterior con mayor o menor grado de autenticidad. Pueden mencionarse ejemplos como los de las escultoras Leda Astorga y Marisel Jiménez, dentro del aporte femenino actual, o los nombres de los hermanos Édgar y Franklin Zúñiga, quienes han logrado una estética propia en sus carreras fuertemente marcadas por un familiar, el maestro Francisco Zúñiga, escultor costarricense de reconocimiento mundial, que desarrolló su arte en México.

El incremento en los últimos años del turismo en el país, amplió de alguna manera, el mercado nacional a ciertos pintores, que no habiendo podido lograr una galería de arte para exponer sus trabajos, los exhiben ahora en los espacios que para esto disponen algunos hoteles e incluso restaurantes. Allí, sus obras no sólo son admiradas sino muchas veces adquiridas por un turista que gusta de una estética local, y que ve bien llevarse, de regreso a casa, un cuadro en donde

se refleja la naturaleza, la forma de vida o el sentir de un pueblo que consideran exótico.

No hay fuerza ni nay unión

Mirando el panorama de las artes profesionales en general se perciben situaciones interesantes y características. Aunque el trabajo del artista sea, por su naturaleza, generalmente una labor individual, en otros países de Latinoamérica, algunos gremios de artistas han logrado tener sindicatos u otro tipo de organización que vele por sus intereses.

Existe en otros países una legislación que obliga de algún modo a los medios de comunicación a la difusión de las creaciones nacionales. Nada de esto se da en Costa Rica, y si algo existe en lo que a legislación se refiere no se cumple en general. Así, se vuelve a la falta de políticas culturales que caracterizó a muchos años de la última mitad del siglo XX, y que significó el desaprovechamiento, en buena medida, del talento y la vocación artística en el país.

Carmen Juncos Biasutto. Nacida en Argentina en 1942. Su trayectoria profesional está marcada por el mundo de la televisión y la radio. En 1978 comenzó a trabajar en el SINART, donde se formó en el ámbito del periodismo cultural en televisión, realizando paralelamente trabajos en radio. Desde 1998 es editora de la revista *Galería* del periódico *La República*, Costa Rica.

ARTISTAS EMERGENTES EN COSTA RICA: EL ARTE DE CONSTRUIR ENEMIGOS

Luis Chaves

" Mae, mae, hay que ir a comprar más birras"

Artista emergente

Este artículo es el resultado de dos reuniones, de cuestionable formalidad, realizadas en julio y agosto de 2000. En ellas participaron las personas abajo citadas[1]. Si bien me correspondió redactar y firmar el documento final, es un texto escrito a muchas manos. Espero que mi lectura, de lo que se dijo y lo que se calló en esas reuniones, se apegue lo mayor posible a los criterios de los participantes.

Introducción

Seamos metódicos, iniciemos por preguntarnos ¿qué es un artista emergente? ¿quién lo define como tal? ¿quién le pone la etiqueta? Sin duda alguna son los críticos, los curadores, los galeristas —con el eco bovino de los medios— los que deciden quién es emergente y quién no. Más aún, estos gestores deciden quién es artista y quién no. El problema, entonces, adquiere tintes más filosóficos y nos lanza su interrogante a la mesa: ¿y qué es arte? Esta pregunta, seguramente masticada y digerida en otros artículos de este libro, se la han planteado pensadores de toda índole. Ya desde los 60, Arthur C. Danto[2], retomando a Hegel, habló del fin del arte. Para Danto, el comienzo del fin llegó cuando el arte mismo pudo cuestionarse *por qué era arte*. Con esa pregunta terminó la historia del modernismo y se puso un pie en el umbral de ese terreno que él llama *arte posthistórico*, y que otros denominan postmoderno, transmoderno y demás derivaciones. Terreno, mezcla de misterio y tomadura de pelo, que el resto de terrícolas incultos toleramos mientras se nos permita seguir asistiendo a las exposiciones a comer y beber gratis.

El concepto de "arte/artista emergente" depende del cristal con que miren quienes manejan el mercado del arte. En otras palabras, es un criterio totalmente subjetivo. Cosa —por lo demás— natural si tomamos en cuenta el pequeño detalle de que no podría ser de otra manera. Hoy día, para citar de nuevo a Danto, "el arte puede ser lo que quieran los artistas y los patrocinadores". Sería absurdo pretender que lo que acá se diga represente a la totalidad de esa masa

---

[1] Lucía Madriz, Marco Chía, Federico Herrero, Albán Camacho (plástica), Ana de Vicente, Víctor Vega (fotografía), Gabriel Montagné, Mauricio Pauly (música) y María Montero como invitada especial.

[2] Danto, Arthur C., *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999.

heterogénea y, dichosamente, deforme que algunos llaman "artistas emergentes". En el texto se funden las opiniones de quienes participaron en las reuniones mencionadas. Punto. Personajes seleccionados por el común denominador que los une y al que se hará referencia más adelante.

El arte de Costa Rica se diferencia del resto de Centroamérica. Aunque usted no lo crea. El paradisíaco contexto político-social que nos caracteriza ha generado, a mucha honra, el arte *gay* del istmo. Para los expertos, una actitud social más beligerante le habría dado a este país una identidad más sólida; mejor dicho, una identidad. Pero bueno, lo que tenemos es lo que hay. Un país cuya identidad es la no identidad y un arte que, algunos casos más extremos y patéticos que otros, ha luchado por ganarse el preciado calificativo de "nacional".

Desde hace algún tiempo, las galerías, los curadores y la crítica vienen privilegiando ¿discursos? que echan mano al humor y la autoironía para referirse a temas como la identidad nacional, la xenofobia, el género, la ecología y demás causas nobles. Un humor y una autoironía las más de las veces inocua, de aparente posición contraria al *status quo* pero a la vez auspiciada por éste (algo así como el Oscar de Almodóvar). El discurso oficial se apropió de términos como "rebelde", "irreverente", "contracultura", "subversión"; vaciándolos de contenido al punto que uno se pregunta si en verdad alguna vez lo tuvieron. Que en los medios se diga que tal o cual artista "rompe con los esquemas", es una clara señal de otro discurso políticamente correcto. Así las cosas, y para entrar en el tema de este artículo, lo mejor que podría sucederle a un artista emergente es que la oficialidad y sus medios lo etiquetaran como reaccionario.

Las reuniones

El arte de construir enemigos

Prácticamente, es automática la asociación entre los conceptos de "artista emergente/artista joven" y el de "vanguardia". En julio y agosto de 2000, el n.º 65 de la ciudadela Zapote fungió como sede de dos reuniones. Siete convocados en cada ocasión, ocho voces en total. Como finalmente se comprobó, más que la cercanía de edad, a este grupo lo une una actitud. Una "actitud de vanguardia"; si consideramos que la enseñanza de la vanguardia es que el arte divide, que el arte que importa no es el que une al público sino el que lo enfrenta, el que construye enemigos[3]. El arte que merece consideración nada tiene que ver con el consenso y la filantropía.

En la terraza, custodiados por un árbol de cas y sentados en bancas improvisadas alrededor de bocadillos y bebestibles de la *cuisine populaire*, la discusión cambió varias veces de tema, pero nunca de tono. Ante la pregunta de qué motivaba el trabajo de cada uno, la respuesta de Marco Chía despejó cualquier duda respecto a sus inclinaciones filantrópicas: "el brete mío nace con mucha frecuencia desde el rencor y el asco". Lucía Madriz aclaraba que todo el mundo tiene un discurso y que el motor del suyo es tanto lo que le gusta como lo

[3] Freidemberg, Daniel, citando a Ricardo Piglia en "Todos bailan", en *Diario de Poesía*, n.º 54, invierno de 2000.

que no. Posiciones que nos remiten hasta los *situacionistas*, quienes en 1958 declaraban que para descubrir lo que se ama primero hay que encontrar todo aquello que se odia. Por su parte, Pauly, mirando un punto fijo en el árbol, preguntaba si el cas y la guayaba eran diferentes etapas de madurez de la misma fruta.

En cuanto a las ideologías como motivadoras de la obra del artista, Chía y Pauly opinaron que el error no es que una ideología motive el trabajo, sino que lo diseñe. Lucía y Ana de Vicente estiraron la pregunta hasta llevarla al "arte femenino" y todas las estructuras que se han creado alrededor de ese concepto: una camisa de fuerza que sustituye a otra. Para ellas, ese discurso es el que se espera de cualquier artista mujer. Una posición —o pose— que, absorbida por la oficialidad, se ha convertido en otro discurso políticamente correcto, uno que podría llamarse "la ética *maybelline*". Pero más allá de sus palabras, la opinión de estas dos artistas se sustenta en trabajos que cuestionan las ideas establecidas sobre la sexualidad y los roles de pareja (Madriz) y las elaboraciones sobre el tema del andrógino (de Vicente): maneras muy particulares de granjearse enemigos.

La identidad, el lenguaje, los recursos

Semiatragantados con huevo duro y *dip* de atún, la mayoría coincidió en que el concepto imperante de "identidad latinoamericana" es forzado y precario. Afirmaron que el trabajo del artista no debe ser ni moralizante ni didáctico. El arte que busca esas etiquetas termina, por premeditado, convirtiéndose en un lugar común, acaba expresándose en un lenguaje comprendido y aceptado por todos. Buscar un arte "nacional" o "latinoamericano" es un objetivo que a ninguno de ellos atrae, porque, como en el caso del "arte femenino", cualquier etiqueta puede convertirse en su opuesto. En ese tema, expresó Lucía, la más mínima concesión anula la obra.

Pero si todos estuvieron de acuerdo en que la disconformidad y la alteración del orden establecido eran los puntos de fuga compartidos, cada uno reconoció enfrentar ese hecho de maneras muy diferentes. Para Federico Herrero, quizás el artista joven con una de las propuestas más originales, si bien muchos abordan esa situación desde la rabia, él lo hace desde el humor. Federico, cabe aclarar, posee una visión muy personal sobre el humor. Sus diapositivas de "intervención pública" y sus pinturas de gran formato y a lapicero nos hablan de un humor poco convencional que obliga al espectador a renombrar situaciones y objetos que creía conocidos. Un humor más próximo al desasosiego y el absurdo que al arte con moraleja preferido por los salones de la cultura oficial.

En gran medida, esa misma traslocación del humor y la resemantización de símbolos fue lo que hizo de *Bruno Porter*, el grupo de rock que formaron Pauly y Montagné[4], la agrupación más vanguardista de este país. No sólo en el plano musical —caracterizado desde el inicio por una valiente experimentación a nivel de lírica y arreglos— sino porque Bruno asumió una estética que rápidamente fue identificada como un lenguaje propio. Los *affiches* de sus

[4] Bruno Porter nació con Pauly, Ospino y Montagné (posteriormente sustituido por M. Quirós).

presentaciones son ejemplos de porqué un proyecto de este tipo, que para muchos no tiene relación con las Bellas Artes, no podría omitirse si se quiere hablar de artistas emergentes en Costa Rica.

En cuanto a los medios y recursos, todos ellos se valen de herramientas y lenguajes que en otro momento se consideraban coto exclusivo de los especialistas. Pintores aprovechando el vídeo, la fotografía, la escultura; fotógrafos incursionando en la pintura, la danza, la instalación; músicos sirviéndose de la gráfica. Para de Vicente y Vega el artista dejó de ser un técnico especializado, ahora es un comunicador. Lucía coincidió en que no hay que convertirse en especialista para aprovechar herramientas y recursos de otras áreas. Para ella, el interés motiva la investigación, se parte de un concepto y se puede buscar ayuda especializada para realizarlo. En otras palabras, se desdibujan las fronteras entre los diferentes lenguajes y se subraya esa realidad que muchos se niegan a aceptar: la idea de Bellas Artes pasó a mejor vida.

Para cerrar las reuniones estaba la pregunta ineludible: ¿se consideran artistas emergentes? Casi al unísono las baterías se dirigieron contra la crítica, los galeristas y los curadores. Se les catalogó como los *Milli Vanilli* del arte, y se afirmó que una de sus labores es "formar" artistas jóvenes de acuerdo a las corrientes internacionales en boga. Minutos después, quizás debilitados por los primeros efectos de la marea alcalina, se guardaron las metralletas. Lucía afirmó que, a fin de cuentas, la etiqueta de "artista emergente" no es más que eso, un nombre, y que todos los artistas fueron emergentes en algún momento. Para ella es más importante que lo emergente sea el discurso, no el artista. Chía, Vega y de Vicente estuvieron de acuerdo en que ese tema es "un *ride* de condescendencia" y hasta puede sacársele provecho ("sí, sí, soy artista emergente, dame un lugar dónde exponer"). Como grupo comparten el criterio de que la labor de poner etiquetas no les corresponde y que en todo caso se debería incluir bajo esa categoría a muchas otras personas. Un artículo más serio habría incluido artistas emergentes de otras áreas: creadores de cómics (Carlos Mejía), *disc jockeys* (Tekes), escritores (María Montero, Mauricio Molina, Camila Schumacher).

La actitud

Como era de esperar, las dos reuniones terminaron sin pena ni gloria. Los únicos desvelados fueron los asistentes y los vecinos de atrás, ya cansados de prender y apagar luces como una desesperada clave morse que gritaba "déjense de vagabunderías, trabajen como la gente decente".

Pero si del n.º 65 de la ciudadela Zapote surgieron más carcajadas que absolutos, sí se hicieron evidentes algunos puntos de encuentro que, a la larga, son los que hacen de estos personajes un grupo representativo. Tal vez, el común denominador más significativo es el de la *actitud*, una disposición y "ganas de hacer cosas". Sin arrogarse el papel de "artistas malditos" o "condenados", quizás conscientes de que sería reivindicar la autoridad del sistema al que atacan, encauzan su energía contra los sobreentendidos que se manejan acerca del arte como tal.

Un sector de la crítica opina que algunos de ellos son todavía muy jóvenes como para tener un norte claro. Lo cierto es que conforman un grupo heterogéneo que si no sabe con exactitud qué es lo que quiere, al menos sabe cómo lograrlo. Un grupo de artistas a medio camino entre dos mundos: uno que no aceptan y otro que todavía no existe. Conscientes de que, en el caso de ideologías y de discursos políticamente correctos, y citando a Greil Marcus[5], "las verdades que ya no son interesantes se convierten en mentiras". Jóvenes con propuestas disímiles entre sí pero alertas al hecho de que hablar un lenguaje que pueda ser comprendido por todos sería lo mismo que no decir nada. En fin, unos artistas que si algo saben es reconocer a sus enemigos y servirse de ellos. Tan incisivas como su obra, las palabras de Chía resumen esa actitud: "afortunadamente vivimos en un país con doble moral".

Si los artistas emergentes de otras décadas se sintieron seducidos por el vértigo de la contracultura y la irreverencia, estos artistas no sólo se asoman a ese abismo, sino que se lanzan a él. Un grupo cuya verdadera emergencia radica más en el discurso que en las individualidades. Ellos sospechan que al arte que merece la pena no le basta con no ser inocente: debe ser implacable, como un terrorista.

Luis Chaves. Ha publicado tres libros de poesía: *El anónimo*, Ed. Guayacán, 1996; *Los animales que imaginamos*, Ed. Conaculta, México, 1998; *Historias Polaroid*, Ed. Perro Azul, 2000. En 1997 le conceden el Premio Hispanoamericano de Poesía "Sor Juana Inés de la Cruz". Desde 1998 a la actualidad es coeditor de la revista de poesía joven latinoamericana *Los amigos de lo ajeno*.

[5] Marcus, Greil, *Rastros de carmin: una historia secreta del siglo XX*, Barcelona, Anagrama, 1993.

LO CULTURAL COMO MARCO ALTERNATIVO[1]

Hernán Alvarado Ugarte

Pretexto

Y llegó el día en que el "ajuste estructural" pasó de moda y los funcionarios del Banco comenzaron a hablar de "reforma de políticas". En 1998 se conmemoran los veinte años de la Escuela de Economía de la Universidad Nacional, y se habla ahora de un balance de la "reforma económica". Desplazamiento notable de "ajuste" a "reforma", de "política" a "económica", que puede ser imperceptible, aunque es significativo.

Cambio nominal que no deja de ser, también, signo de un cierto agotamiento. Hace por lo menos diez años que los expertos hablan de "fatiga" de la "reforma". Ya en 1991, en Quito, Ecuador, el congreso de economistas de América Latina y el Caribe, en su más amplia mayoría, se oponía a las políticas neoliberales. Entonces ya se sabía que las políticas económicas en curso no eran populares, ni reactivaban un crecimiento económico sustentable. Deficiencias que, tarde o temprano y con frecuencia, devienen crisis. Crisis de una reforma agobiada por la pobreza, por la ingobernabilidad, por la escasez del recurso natural[2].

Hace más de diez años que urge un cambio, porque el marco neoliberal de la política no alcanza para dar con el elemento que pueda disparar la reactivación. En este terreno el logro no existe o no se percibe. Las señales regresivas no se han hecho esperar. Eso se debe, por un lado, a la aplicación de las políticas, a los gobiernos de turno; pero también a la insuficiencia del neoliberalismo como marco conceptual de la política de desarrollo.

Aquí se da por supuesto que redireccionar la política económica, implica, en primer lugar, superar ese marco que ha devenido restrictivo, inapropiado para visualizar una mejor solución[3]. La discusión de ese marco deberá ser, entonces,

---

[1] Publicado por primera vez en Conejo, Mora y Vargas (comp.), *Costa Rica hacia el siglo XXI: Balance de las reformas económicas 1983-1998*, EFUNA, 1999, p. 397.

[2] Eduardo Lizano, el estratega de la reforma en Costa Rica, sabía muy bien que la reactivación dependía de que algunos hicieran "clavos de oro". Pero algunos hicieron los clavos de oro y la reactivación no se sostuvo. Además, los que pagaron los platos rotos no se conformaron nunca, ni fueron beneficiados con la supuesta filtración de los logros.

[3] El Banco Mundial ha debido reconocer en 1997 la necesidad de ese cambio. Según parece, la participación de Japón ha hecho posible que el Banco escuche lo que ya era *vox populi* entre sus críticos, entre otras cosas: que su estrategia frente a la crisis era cortoplacista, que estaba ideológicamente sesgada pues sobrestimaba el mercado y subestimaba el papel del Estado, además de ser economicista, ignorando la cuestión cultural y subestimando el factor político; en suma, que no es viable una política desentendida de la equidad y del desarrollo de capacidades humanas, etc. (Ohno, I., "¿Hacia un paradigma del nuevo desarrollo?: Un vistazo a los debates del Banco Mundial y el Japón sobre estrategias de desarrollo", en *El desarrollo humano sostenible frente a la globalización*, PNUD/MIDEPLAN, 1998, pp. 89-105).

tarea prioritaria; si se trata, como se trata, de alternativas[4]. Aquí se intenta introducir lo que se considera un aspecto poco considerado, o considerado de modo fragmentario y sesgado: lo cultural. Como aporte de balance, prospectivo más que diagnóstico.

La UNESCO ya había advertido, en la década de los años ochenta, la necesidad y conveniencia de superar la "visión puramente económica del desarrollo"[5]. La globalización no puede reducirse a la lógica de la mercancía. Siendo, como es, efecto de una innovación en la *tecnosfera* y en la representación del mundo.

Pero la UNESCO consideraba la cultura como un componente, entre otros, del desarrollo, que concebía como proceso pluridimensional. Aunque en eso hay progreso, aquí se trata de dar un paso más, se propone la reconsideración del "factor" cultural del desarrollo, más aún, la discusión de lo cultural como posibilidad de articulación de propuestas más viables en el mediano plazo. Se propone la cultura como marco de otro desarrollo, ya no como un factor, un componente, o un área de trabajo. Operativamente, más bien se apuesta a que es un eje, principio y finalidad de un discurso alternativo. La ventaja de este enfoque radica en la posibilidad de ubicar el factor innovación (núcleo de cualquier reactivación) en relación con lo creativo. Todo esto queda, por supuesto, apenas indicado, a la espera de otros estímulos. Sólo se aspira a señalar el sentido de un trayecto a realizar entre muchos, como ya está ocurriendo en muchas partes.

Se requiere, en suma, de otro marco que conciba el desarrollo como desarrollo cultural, más allá del "desarrollo humano sostenible", que sigue siendo tributario de un cierto economicismo, aunque permita ampliar las variables del modelo. Un marco en el que se pueda advertir, por ejemplo, la relación que hay entre arte e innovación y, por ende, que permita concebir estrategias para otro tipo de reactivación.

Se trata, a continuación, de algunos aspectos que pueden situar esa discusión y plantearla en términos tales que se noten las consecuencias, en el plano de las concepciones y de los valores que deberían guiar otro desarrollo. Lo

---

[4] "No es posible ser irresponsable en el corto plazo. Los costos de la irresponsabilidad se pagan muy caro; sin embargo, los esfuerzos por la estabilización y el ajuste, necesarios como eran, no parecen llevar más allá. Hemos aprendido a administrar el corto plazo, pero ¿cuál va a ser el efecto sobre las próximas siete generaciones? Esa es una pregunta para la cual todavía no tenemos respuesta, y peor aún, es una pregunta que dejamos de hacernos hace ya casi 20 años". Leonardo Garnier, exministro de Planificación. Epígrafe en la citada obra. Tal afirmación plantea algunas interrogantes: ¿Cómo se podría llamar a una administración del corto plazo que se ha desatendido de sus consecuencias? ¿Puede ser responsable una administración del corto plazo que se desentiende de sus efectos de largo plazo? ¿Se aprendió la lección?

[5] Sonia M. Mora recuerda, citando la conclusión general de la resolución A/46/157 de la UNESCO respecto al *Examen de mediados del Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural*, "la necesidad de ir más allá de la visión puramente económica del desarrollo e integrar los factores culturales en el conjunto de los componentes del desarrollo, concebido como un proceso pluridimensional." (En: Oyamburu, Jesús y González, Miguel Ángel (coordinadores), *Cambio de época y producción cultural desde Costa Rica*, Centro Cultural Español-ICI, 1997, p. 27).

que en un plan correspondería al marco estratégico de la reforma, en el plano de los principios. La idea es trabajar el concepto de cultura, que no puede reducirse a arte sin perderse lo fundamental.

Retorno a lo cultural[6]

Si se consulta el diccionario se descubre que *cultura* viene de *cultivo*[7]. Sólo aquello que se cultiva deviene cultura. De ahí que, en principio, la agricultura está en la raíz de toda cultura humana. No sólo es la que reproduce la base alimentaria de toda sociedad, sino también la matriz primordial de donde surge la diversidad de sus culturas simbólicas[8]. La huella de esa verdad ha quedado inscrita en el lenguaje.

La cultura es eso que deviene reiteración de un acto: cultivar, una y otra vez, en algún sentido, generación tras generación. Implica la repetición de un quehacer, junto con su refinamiento. Está también, implicado, un sentido. ¿Qué más "culturizado" que eso que se llama "sentido común"[9], eso que llega hasta el objeto sublime que se llama mito?

En cualquier sentido está implicado un logos, un modo de saber, un modo de pensar. Pensar que jugará con símbolos propios y tratará de representar "objetos exteriores" (Marx). La cultura es ese campo organizado por objetos exteriores, que se refinan, dando sentido a las prácticas. En especial, hay en la cultura occidental una precedencia del objeto exterior que es la clave de su identidad. Pero es la repetición de esas prácticas, el carácter cíclico de su cotidianidad, lo que termina por establecer, y a menudo imponer, ese campo de la realidad que organiza el objeto; donde se decide, o no, el destino de cada quien, de cada agente de cultura.

Cada cultura es un modo particular de "habérnosla con la realidad", recuerda Sampedro citando de memoria a Zuribi. De "habémosla", nosotros, gregariamente, en sociedad, con eso que se llama realidad, que es un campo, un espacio recortado por el tiempo, fragmento donde representamos, cada cual en su singularidad, su tragedia y su comedia. Cultura es la manera en que cada pueblo o nación se las arregla con esa "realidad exterior" y con su oscura "realidad psíquica". La manera en que se la representa, la sublima y la pierde.

La cultura está viva en las prácticas, en los sobrevivientes; por ejemplo, en los aborígenes contemporáneos. O sea, como bien apunta la Asociación Cultural InCorpore: en los cuerpos que gesticulan, danzan, laboran, que se

---

[6] Porque, como también lo ha propuesto Gerardo Morales, es "importante discutir en nuestro medio lo que vamos a entender en adelante por política cultural y cuál de los múltiples sentidos de la globalización interesa promover o aceptar". (Comunicación personal, 28 de abril de 1998).

[7] Hay una buena sistematización de las definiciones de cultura en Ander-Egg, s.f.; pp. 15-24.

[8] Estas reflexiones surgieron, en su primera versión, en el proceso de gestación de la Universidad Campesina, impulsada por AUPA-UPANACIONAL en el transcurso del primer semestre de 1998.

[9] Que, según una broma política, es el menos común de los sentidos.

mueven[10]. A lo más sublime de esa cultura viva se llama arte, independientemente de la esfera en que se realice (los artistas profesionales no son todos los artistas de una cultura). Entonces, también se trata del cuerpo humano como objeto de cultivo, de cultura. Artes, oficios, decires: usos culturales del cuerpo. Goces, deseos, placeres mundanos: sujetos culturales múltiples de la experiencia del cuerpo. El cuerpo, "osario de símbolos" lo llamaba Baudrillard, nudo que articula múltiples puntas. Lugar donde no se halla lo inconsciente (Freud), a la vez que es el topos donde se manifiesta; como sutil cadena de eventos desechables: sueños, lapsus, chistes, actos fallidos, síntomas, etc.

La cultura también se manifiesta en estos otros objetos, los más sutiles, los "objetos psíquicos" (Freud); entre ellos, dos cultivados con esmero, largamente, por la cultura occidental: las ideas y las imágenes[11]. Objetos psíquicos que, por no ser más que representaciones, exigen, como fetiches, efectividades intermitentes, a saber: danzas, ritos, otras simbolizaciones. Según Marx y Freud las ideas son fuerzas, tienen eficacia, como cuando dan lugar a ideologías políticas, o como se observa en la mayor parte de las neurosis obsesivas. Pues bien, ese cuerpo de la cultura representa, en movimiento, la cultura viva[12].

En cuanto al resto, el cuerpo es el "pergamino" donde quedan impresos, generalmente para ojos ciegos, las marcas y las huellas de una historia que lo arrasa, lo clasifica, lo archiva. El cadáver y el objeto exterior son los monumentos de una cultura cosificada, codificada, realizada. De aquí que la cultura tiene que ver con la herencia y por tanto con la memoria, y también con la pérdida y el duelo. La herencia cultural supone una deuda (la de los herederos) y la memoria implica una identidad. Deuda que alude el trabajo de recrear y recrearse; identidad que no es más que la imposibilidad de ser los mismos, los que nunca fuimos. Rememoración, olvidos, pertenencias, están siempre ahí, en cualquier cultura, bajo múltiples formas simbólicas y en continuo cambio. Temporalidades donde lo específicamente humano se deja moldear por lo humano: cultura.

La cultura tiene que ver entonces, desde un cierto sesgo económico, con un quehacer y, finalmente, con un saber hacer. La cuestión del saber es, en consecuencia, una de las cuestiones centrales en todo desarrollo de cultura. En la experiencia campesina moderna, por ejemplo, hay, por lo menos, tres tipos de saber en juego: el saber campesino que proviene de la experiencia propia de los agricultores y sus familias, el saber extraído por otros de esa experiencia y que con frecuencia se vierte en moldes extraños e inasequibles para los agricultores, y el saber científico que no se deriva de la experiencia sino de la experimentación (de campo y de laboratorio), que resulta de métodos igualmente ajenos al agricultor.

---

[10] El cuerpo como objeto de la cultura, como eso que se escribe sobre la forma natural más sutil, eso que Marx llamaba, paradójicamente, "objeto natural". Eso que a menudo permanece invisible. Y que no estaría mencionado aquí de no ser por los camaradas de InCorpore (Durán, Tosatti, Lázaro).

[11] ¿Habrá que insistir en el culto a la imagen que subtiende la cultura occidental?

[12] Y cabe subrayar la importancia creciente de las "culturas vivas" para el desarrollo turístico. Algo que también nos recordaba Sylvie Durán, en comunicación personal (junio de 1998).

El saber hacer condensa la cuestión primordial de la cultura productiva, o sea, el saber hacer los bienes, los útiles. Desde la misma cultura mercantil se sabe que la cuestión monetaria no es el único factor a considerar en el desarrollo productivo, más aún, se sabe que exagerar el factor monetario puede tener la consecuencia de una hipertrofia productiva.

La cultura es el modo de seguir siendo, y estando, que un pueblo cultiva a lo largo de su historia. No puede reducirse a la cultura mercantil, ni a la cultura artística, ni siquiera a la cultura productiva. Tampoco puede ser concebida en un marco monetarista, ni siquiera en un marco estrechamente económico. En el campo de realidad que constituye una cultura, las prácticas interactúan. Por ejemplo, la tan prometida "reactivación" sólo puede ser resultado de un cambio cultural, donde la innovación no sea un factor ignorado. No se puede trazar una estrategia exitosa de innovación sin consideraciones culturales, incluso artísticas. Ésta es la gran deficiencia de los enfoques desarrollistas.

Por eso, ya no se trata de reforma económica sino de reforma cultural (mutar o colapsar, la disyuntiva). Por tanto, habrá que retomar el reto de una política de desarrollo, pero resueltamente desde la cultura, desde la huella de nuestros pasos, desde lo memorable y sostenible, fuente primordial de nuestras prácticas, valores, saberes; rico acervo de nuestras potencialidades, patrimonio sin el cual no encontraremos lugar en el futuro, sin el cual nos condenamos a repetir nuestros errores.

En suma, otra de las fallas estratégicas de la reforma implantada es precisamente lo mucho que desconoce la cuestión cultural, que no puede ser concebida en el marco del corto plazo. Por eso, no más monetarismo, no más economicismo, porque no hay desarrollo en abstracto, sino desarrollo o subdesarrollo de una cultura productiva, recreativa y artística concreta.

Para comenzar a concebir otro desarrollo cabe, entonces, pensar, en primer lugar, en un marco alternativo. Marco que apunta en dirección a otra cultura democrática (participativa y plural); que más allá del desmantelamiento y privatización del aparato institucional del Estado (lo que el neoliberalismo llamó "reforma del Estado"), apunte a un cambio de Estado. Cambio que tiene por vector una reforma estratégica de ese Estado burocrático y centralizado, que sin la extraviada cultura del servicio público sólo sirve a los intereses de una pequeña élite excesivamente favorecida. Cambio de esa lógica de Estado que socializa pérdidas y privatiza ganancias, que ya no representa, a la vez que obstruye la participación; Estado que colapsa junto con la gastada utopía del mercado global y vuelve necesario retomar la senda del desarrollo de nuestras culturas, en un nuevo escenario, frente a nuevos retos.

Otro marco de política que considere la cultura no como un lujo, no como un componente más del desarrollo económico, sino como el fundamento y el fin de todo esfuerzo humano. Donde se conciba la reforma educativa, por ejemplo, más allá de las demandas utilitarias de las nuevas transnacionales de la informática. Donde la cultura aborigen reluzca con su maravilloso resplandor.

Se requiere de un enfoque del desarrollo donde la cuestión cultural sirva de eje, donde las tareas del corto plazo tengan sentido en función de objetivos

de mediano y largo plazo. Porque la crisis es global, no sólo económica, no puede ser responsabilidad exclusiva de economistas, ni de políticos. Tampoco puede consistir en una nueva concepción del desarrollo económico, volviendo ahora sobre el abandonado tema de la redistribución de riquezas; mucho menos centrarse en una "reactivación" que sólo se preocupa del crecimiento, de un nuevo impulso a la acumulación de capitales, que tanto se anuncia y no llega[13]. Una crisis crónica como la del capitalismo de los últimos veinte años, sólo puede ser descrita como un colapso, como un capitalismo que funciona particularmente mal.

Es posible, y operable, concebir otro desarrollo, pues el problema es que un país como éste no puede desarrollarse a semejanza del crecimiento insostenible de los países del mundo. Porque si los países menos desarrollados, desde el punto de vista capitalista, no encuentran otra vía, lo único seguro es que no habrá más desarrollo para ninguno de los mundos[14]. El hecho es que los recursos naturales se están agotando con tanta celeridad como el residuo se convierte en contaminación, o sea, que está en marcha una acelerada conversión de recurso natural en basura. Sampedro también recuerda que desde el informe del Club de Roma está claro que, de seguir las cosas como van, la catástrofe ecológica es cuestión de más o menos tiempo. Evitar esa eventualidad dependerá del desarrollo de otra cultura.

Por ende, la política de desarrollo no puede ser prerrogativa de los Gobiernos. La llamada sociedad civil y la base social están llamadas a jugar un papel protagónico. La reforma debe contar con los ciudadanos y ciudadanas. Por tanto, un nuevo marco para la política de desarrollo debe ser capaz de incorporar las variantes principales de otra estrategia. Pero tampoco se trata de sumar componentes, sino de definir otras prioridades. La cultura no es un componente más del desarrollo, de modo que tampoco se trata de agregar la variable cultura en los modelos de política. La cultura ofrece marco a otra manera de concebir la política de desarrollo, donde el cambio cultural tendrá que hacer de eje alrededor del cual giren diversidad de proyectos. El problema es, por tanto, en primer lugar estratégico, y no simplemente táctico. No se trata de remendar el modelo cuestionado, sino de cambiar el modelo; más aún, también se trata de cambiar los agentes de la solución habilitando a otros sujetos[15].

---

[13] El discurso económico está gastado. Habrá que ponerlo en barbecho, para que se renueve. En Santo Domingo de Heredia, sobre una tapia de hojas verdes de zinc, podía leerse esto: "La economía está herida, que se pudra"; "Un pensamiento que se estanca, se pudre".

[14] "La señora Harlem Brundtllan, que encabeza el Gobierno de Noruega, comprobó recientemente que si los siete mil millones de pobladores del planeta consumieran lo mismo que los países desarrollados de Occidente, harían falta diez planetas como el nuestro para satisfacer todas sus necesidades". Galeano, E., *¿Quiénes son los culpables de la ruina del planeta?* Reproducido por *LA HOJA*, n.º 6/5.

[15] "Ahora bien, no nos precipitemos a admitir que al desarrollo le "falta" la cultura, porque así caemos en la trampa de los conceptos convencionales, que nos colonizan en su visión del mundo. Pues la cultura, cualquier cultura, es antes que el desarrollo —la prueba es que puede existir sin él— luego obviamente abarca al desarrollo y no a la inversa. Cultura es cada manera global de vivir —en expresiva frase de Zuribi, nuestro modo de "habernoslas con la realidad"— mientras que el desarrollo de la teoría convencional concierne sólo a lo económico. Incluso considerado en general, el desarrollo no pasaría de ser sino la evolución de la cultura: sus

Encontrar una alternativa se torna así una cuestión compleja que no puede limitarse al aporte de los expertos, involucra la participación activa de todas las fuerzas vivas del cambio. Fuerzas sociales que no han permanecido pasivas, aunque hayan sido subordinadas. Por ahora, se trata de abrir la posibilidad de otro desarrollo, basado en la riqueza cultural y dirigido a su diversificación.

Lo primero, para abrirle posibilidades a este otro desarrollo, es admitir que "aunque el optimismo académico no quiera reconocerlo, es innegable que el crecimiento indefinido en un mundo finito constituye una utopía"[16]. Una utopía amenazante que tarde o temprano revelará, para todos, su catástrofe en marcha. En esto consiste lo patológico del desarrollismo.

Lo segundo será reconocer que el desarrollo económico occidental sólo tiene un destino: la producción ilimitada de objetos que, como había advertido Marx, hace más de cien años, implica que cuanto más ricos en objetos, más pobres son los seres humanos. Y viceversa, mientras más pobre el ser, más objetos demanda tener. El fin de este círculo vicioso está a las puertas, porque pronto no será posible tener más, pues los recursos naturales no son infinitos[17]. La esperanza radica en que antes del límite físico, esta cultura se encuentre con otro límite "interior": la saturación del ser por su enajenación en los objetos, la resistencia social del ser humano a devenir un robot consumista[18]. La esperanza está en que el malestar en la cultura mercantil impida lo peor.

La oportunidad vuelve a estar en invertir los términos del problema, pues, así como la cultura del tener ha encontrado sus límites materiales, la cultura del ser, tan importante en otros marcos culturales, no tiene un fin previsible. Se trata, entonces, no de seguir destruyendo el mundo exterior, sino de seguir construyendo un mundo interior. Como toda cultura, la del ser requiere de un soporte material, pero en función de la vida, no de la muerte. Requiere de una política de desarrollo, pero en función de la cultura de los cuerpos, no de los objetos. Política que da prioridad al desarrollo de capacidades, tal como claman las comunidades rurales de este país.

Éste sería el principio del cambio, un cambio axiológico, de posición, en los valores que pretende otra estrategia.

---

cambios, no su sustancia. Circunscrito a lo económico, el desarrollo —como el arte o la religión— es sólo una dimensión de la cultura. Nada menos, pero nada más". (Sampedro, J.L., 1982, p. 11). Agradezco a Jesús Oyamburu, del Centro Cultural de España en Costa Rica, esta referencia.

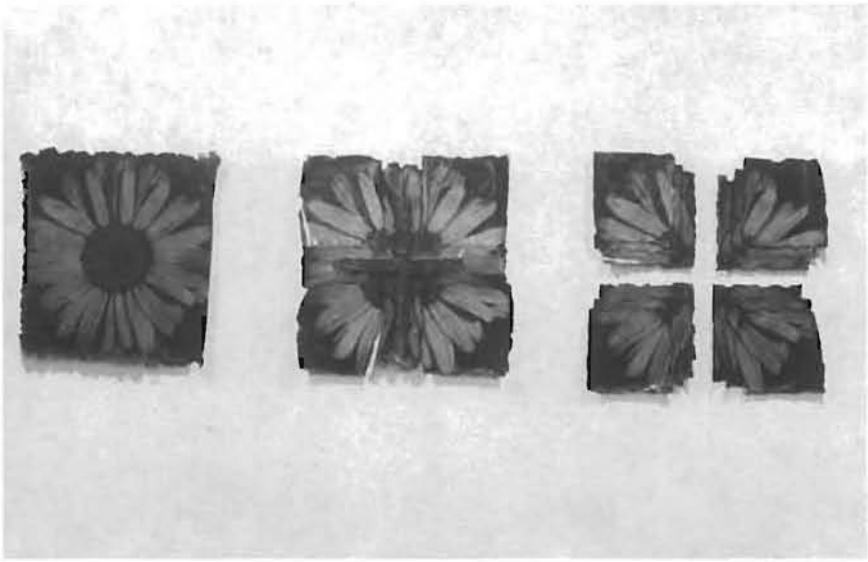
[16] Íd., p. 13.

[17] Una exposición asequible de esta dialéctica del ser y el tener, a partir de la ley marxiana de la pauperización, se encuentra en el prólogo de Adolfo Rodríguez al libro *Para descifrar el símbolo monetario y el fin del capital.*

[18] "Recuerdo todo eso, lo más brevemente que puedo, para insistir en que la prioridad otorgada en esa cultura al desarrollismo lo convierte en un cáncer cultural y social; en efecto, en todo sistema ocurre que el desarrollo de un subsistema sólo se logra a costa de los demás. En nuestro caso, como ha subrayado Galtung, el desarrollo técnico lleva consigo la degradación de la naturaleza; el desarrollo de ciertos países se consigue a costa del de otros y, finalmente, la preferencia por el consumo de objetos y la vida hacia afuera implica el raquitismo de nuestra vida interior". Sampedro, op. cit., p. 12.

Hernán Alvarado Ugarte. Sociólogo y psicoanalista, es académico de la Escuela de Economía de la Universidad Nacional Autónoma de Costa Rica. También es consultor en temas relacionados con la gestión del desarrollo y riesgo. Es compositor y cantautor.

EL SALVADOR



Cruzada (1998), Luis Paredes (El Salvador)

REVISIÓN HISTÓRICA DEL DESARROLLO ARTÍSTICO SALVADOREÑO DEL SIGLO XX

Astrid Bahamond

Precedentes decimonónicos

No puedo dejar de referirme a la historia del arte visual salvadoreño del siglo XX, sin mencionar los hechos estrictamente históricos que nos preceden, es decir: desde que El Salvador se constituye en República independiente de la Corona española en 1821. El plan de nación impulsado por el nuevo Estado liberal toma dentro de sus consideraciones ciertas políticas culturales, en las cuales las artes plásticas protagonizarán un papel determinante para la consolidación de la soberanía nacional, en el sentido de buscar una nueva iconografía que identifique el rechazo hacia la cultura de dominación expresada en el estilo barroco y de contenido cristiano.

Dentro de este contexto, se creará en la séptima década del siglo XIX, la primera Academia de Bellas Artes, para lo cual se hace traer a los doctores Dorá y Feussier para dirigir esta institución, ya que ellos verterían su experiencia acumulada en la escuela guatemalteca de corte neoclásico. Lastimosamente debido a las condiciones sísmicas de San Salvador, este centro de enseñanza salió perjudicado en el terremoto de finales de siglo.

Si la creación de la fallida academia podría corresponder al pensamiento liberal desde una circunstancia contextual, en cuanto a buscar una identidad nacional muy propia de toda la América del siglo XIX, basada ésta en los principios revolucionarios de los "derechos del hombre" de la Revolución Francesa de finales del siglo XVIII y, estilísticamente basada en el neoclasicismo francés, la plástica salvadoreña tendría que enorgullecerse desde una circunstancia muy individualizada en el personaje de Wenceslao Cisneros, quien llena todos los requisitos de artista universal y quien por las mismas vicisitudes de su vida puede ser el mejor representante del arte nacional de cara a las escuelas de arte francesas como modelo a seguir, ejemplo que se imita en todo el mundo occidental. Siendo discípulo y amigo de Delacroix, el artista salvadoreño comparte toda la atmósfera del Romanticismo y de las ideas nacionalistas comprometidas con este estilo. Muy a pesar de que Cisneros deje poquísima huella en el ambiente salvadoreño, pues sale del país tempranamente y no regresará sino a morir en 1879, concurriendo su mejor desarrollo en la ciudad de La Habana, como director de la Academia de San Alejandro de Cuba por casi diez años. No obstante, la pintura nacional le rendirá homenaje por considerarle su universalidad y su procedencia regional.

La revista *La Quincena* y sus influencias extraliterarias

La *Revista de Artes, Ciencias y Literatura La Quincena* agrupa a un selectísimo corpus de intelectuales dentro de su plana de redacción, quienes prosiguen y fortalecen los objetivos del Estado, dirigido en ese entonces por el general Escalón, presidente de corte liberal idealista. La revista subsiste

precisamente dentro de su período (1903-1907). *La Quincena* nos interesa grandemente por varias razones:

- Mantiene al país conectado a las corrientes de pensamiento estético y artístico desde Europa, pues el modernista Rubén Darío trabaja como corresponsal de la revista desde París.

- La revista concede especial importancia a la pintura, escultura y arquitectura a través de la crítica sostenida por "*Cyrano*", seudónimo del escritor que trabaja como crítico dentro de la misma.

- Coadyuva a la formación de una verdadera escuela nacional de artes, promoviendo a los jóvenes talentos. De hecho apoya a Carlos Imery (su apellido original sería Emery) para que se le conceda una beca de estudio por parte del Estado.

La revista misma desde el punto de vista visual nos interesa, pues ésta marcará el espíritu universal de la época de los inicios del siglo XX, de tal forma que la internacionalización del modernismo se hará sentir en El Salvador a través de la portada ilustrada de *La Quincena*, la cual mantiene dos períodos:

- 1903-1904. Período del modernismo ecléctico en cuanto a la composición. Lo que parece interesante y significaría su parte más valiosa, sería la incorporación por vez primera en la historia del arte salvadoreño de una iconografía precolombina (hecho que identifica el propósito de todo el modernismo internacional, que es el de recurrir al historicismo estético acumulado en cada cultura).

- 1905-1907. La portada se ilustra con la imagen de la *Femme Fatale*, mujer misteriosa que es utilizada como vehículo simbólico de las musas. Acá se empata con el eclecticismo puro, propio del período internacional modernista.

En conclusión, el papel protagonizado en los principios de siglo por las revistas culturales en el desarrollo del arte plástico a nivel mundial puede tener en *La Quincena* su homólogo salvadoreño.

La Escuela de Artes Gráficas

La segunda década del siglo será presidida en el país por el liberal también de corte idealista Enrique Araujo, quien organizará la creación de la primera institución educativa artística denominada Escuela de Artes Gráficas. Lamentablemente su muerte será causada por la oposición política en 1913, año de la inauguración de este centro artístico. Es así como en este mismo año se inaugura la Escuela de Artes Gráficas, bajo el mandato de Carlos Meléndez, mucho más pragmático que sus antecesores, quien dirigirá la escuela hacia una política no estrictamente artística, sino ambivalente, aprovechando el sentido funcional de una escuela, que no solamente se dedicaría a la enseñanza de la pintura convencional, sino que al estar a cargo Imery, dictaminará las bases de la creación de un modernísimo centro de estudios, donde se fusionarán las enseñanzas del "arte mayor" con las más recientes técnicas aplicadas, como la

litografía, el fotograbado, el fotomontaje, y otras técnicas fotomecánicas que dirigirá Carlos Imery, pues fue puntualmente en esas disciplinas en las que se especializó durante su estadía en Francia, después de absorber el impresionismo eminentemente pictórico durante su estudio en Roma. El impresionismo se oficializa en la mayoría de las academias europeas desde su irrigación a través del impresionismo francés de mediados de siglo XIX.

La escuela se mantendrá activa hasta 1970, al ser en ese año absorbida por el Bachillerato en Artes de la reforma educativa impulsada por Walter Béneque. Puede considerársele al maestro inglés de alma salvadoreña, aquél que impondrá el rigorismo académico y mantendrá el objetivo de formar una verdadera escuela nacional, con lo que se aproximaría a salvaguardar los intereses de un plan de nación que exigiera ahora la necesidad de formar a los artistas desde una perspectiva geográfica nacional. El paisaje y el costumbrismo serán entonces los géneros que traducirán una identidad propia. La obra en general de Imery, como artista no como educador, quien pareciera mantenerse dentro de una corriente en lo referente a la expresión escultórica, se continúa con Pascacio González, quien erige una serie estatuaria dedicada a los preceptos neoclásicos que alegorizan la heroicidad de los pueblos soberanos e independientes. Aun cuando el arquitecto, pintor y escultor González deja obra de carácter religioso, su importancia dentro de la historia del arte nacional es la de identificar un período transicional en el sentido estilístico.

La identidad cultural autóctona

Si con la obra de Imery o con la de Pascacio González, no se advierte una verdadera retratística paisajística nacional pura, ni una retratística étnica, ni costumbrista, serán Ortiz Villacorta, Valentín Estrada y Luis Espinoza los primeros artistas en documentar y practicar géneros de profundo arraigo salvadoreño. Éstos aun cuando su formación se la deben a Europa, no permitirán que sus pinceles y cinceles recreen al viejo continente, sino que ellos utilizarán los insumos didácticos para dedicarse de lleno a la campiña, la raza, la etnia y a los personajes históricos salvadoreños para elevarlos a la eternidad.

El pensamiento autóctono será el común denominador en la mayoría de las expresiones artísticas de las décadas de los veinte, treinta y cuarenta.

Tanto en el período previo a la dictadura de Martínez como dentro de ésta, la influencia del pensamiento generado por el literato Masferrer de carácter ético-social y en consecuencia el pensamiento del artista filósofo Salvador Salazar Arrué, consolidarán la búsqueda de una identidad. Desde un planteamiento nacional se pueden considerar las reformas ideológicas a través del periódico *Patria*, medio de comunicación donde influirán estos dos escritores como una fuerza coercitiva entre pensamiento y arte. No en vano tanto en música, poesía, literatura y en plástica se aboga por hacer resaltar y enaltecer lo nacional. En pintura tenemos a Zelie Lardé como precursora del arte *naïf*, y a Ana Julia Álvarez como intérprete del *art-déco* formal asimilado por el muralismo mexicano y por el arte del *New Deal* norteamericano, ya que ella se mantendrá indirectamente cercana a esos referentes. Los contenidos en las obras de ambas artistas tratarán sobre la dignidad femenina, sea plasmándola en ingenuo trazo dentro de escenarios bucólicos y maternales, sea plasmándola con toda la

arrogancia estética y espiritual correspondiente a la mujer salvadoreña. Cáceres Madrid de igual forma se dedicará a la sensualidad mestiza y al componente ético social.

En el propio Salvador Salazar Arrué la plástica nacional tendrá uno de los representantes que trascenderán los límites nacionales, pues éste, como pintor, incursionará en la abstracción sin tener contacto con la abstracción europea que naciera con Kandinski en 1912. Sin embargo, dentro de su formación en el Corcoran Institute de Washington, conocerá la obra de Ignacio Zuloaga, quien mantiene en toda su producción un compromiso con el costumbrismo bajo una pátina de misterio y muchísima sobriedad, misticismo que encantará a Salarrué y que llevará hasta las últimas consecuencias, como lo es su trascendentalismo concretado en el descubrimiento de la abstracción por las vías intuicionistas de su filosofía orientalista. Convirtiéndose con ello en el primer pintor abstracto a nivel latinoamericano.

La impronta mexicana

La influencia de la gran revolución que cautivó a toda América Latina y al mundo, como lo fue la revolución mexicana de 1910, dejará una gran huella en los desarrollos plásticos de todo el continente debido a que la revolución cultural de Vasconcelos impulsará al muralismo como planteamiento estético. Dicha expresión plástica defenderá los paradigmas de justicia social, justicia racial y sobre todo justicia cultural. En este sentido, el referente mexicano también consolidará el destino visual salvadoreño de cara al papel fundamental del arte como instrumento social y pedagógico. Desde esta nueva perspectiva internacional, muchos de los maestros del arte nacional tendrán que formarse en el país azteca, centro cultural que romperá con el modelo europeizante de principios de siglo. Así desde la década de los veinte hasta la de los cincuenta, muchos de nuestros artistas pasarán por la escuela mexicana. Entonces tanto José Mejía Vides como Camilo Minero o Luis Ángel Salinas, entre los más importantes de la primera mitad del siglo, van a propugnar un arte que igualmente identifique la vida sincréticamente "autóctona" de la cultura salvadoreña y la de los seres desposeídos de la sociedad nacional.

Valero Lecha y el Realismo español

El rastro biográfico de un aragonés impondrá un sello al destino plástico salvadoreño, que de una manera directa fusionará el estilo español con la temática costumbrista, racial y paisajística desde la cuarta década del siglo XX. Lecha académicamente comparte las maneras de hacer arte con los luministas valencianos, como la de su maestro Cecilio Plá. Estos artistas se identificarán con los efectos físicos visuales de la luz natural y, a diferencia de los impresionistas, trabajarán las imágenes con mucha más corporeidad. Valero Lecha como artista desarrolla varios períodos, los cuales podrán clasificarse en: Período español; paisaje y costumbrismo salvadoreño; retrato zuloaguense; surrealismo y abstracción.

El maestro aragonés fundará su Academia de Dibujo y Pintura en 1936, implementando en ella los elementos generales del realismo español presente en la historia de la pintura desde el siglo XVII, siglo de oro de la pintura ibérica y

que no quedará reconstruida sino con el genio de Picasso o Miró en pleno siglo XX.

La primera generación de artistas salvadoreños está formada por Julia Díaz, Noé Canjura, Raúl Elas Reyes y Mario Araujo Rajo. Estos adolescentes se mantendrán fieles a las enseñanzas del maestro español durante los cinco años de estancia continua desde la fundación de la escuela; así tanto formal como conceptualmente se acomodarán al retrato puro, al paisaje, a la vida cotidiana y bucólica salvadoreña. Sin embargo, su estilo se transformará después de su estadía en las academias europeas, pues serán favorecidos a su egreso de la Academia de Lecha con becas completas para proseguir estudios en Francia. Disposición que será tomada por una rotunda revolución cultural tras la caída del martinato en 1944. La institucionalización del arte impulsada por los intelectuales de mediados de siglo, permite reforzar las experiencias formativas de nivel técnico nacional hacia centros de mayor tradición artística y de vanguardia. Por esta razón, a su regreso al país, por ejemplo Julia Díaz impondrá un exquisito bocetismo, Noé Canjura aun cuando se mantendrá en París, se distinguirá como uno de los más sobresalientes artistas de la escuela de París gracias a su fragmentarismo estilístico, y Raúl Elas Reyes experimentará una revolución en su lenguaje visual hacia un constructivismo. Araujo a diferencia de sus compañeros viajará por cuenta propia a Sudamérica y se identificará con las riquezas culturales de estas civilizaciones ancestrales, transformando en algarabía los temas costumbristas.

La segunda generación de Valero Lecha marca un hito en la historia del arte de El Salvador, pues nos permite constatar el desprendimiento formal y conceptual a través de la obra de Rosa Mena Valenzuela, quien desde un inicio no se somete a la tangibilidad de las formas dirigidas por el arte lineal y figurativo de la academia. No obstante, Lecha reconoce el ímpetu innato artístico de su alumna y en consecuencia la promueve para su ulterior educación académica. Es así como Rosa Mena estudiará en Italia y complementará sus estudios con viajes hacia las fuentes del arte paleocristiano y del arte oriental. Esta experiencia retroalimenta su propio estilo artístico basado en el diacronismo y simultaneidad, donde línea y color son inscritos en soportes de índole diversa. La temática a seguir en la obra de la artista es mayormente metafísica y cristiana.

Los independientes

Paralelamente al desarrollo de la Academia de Lecha, se mantiene en activo la Escuela de Artes Gráficas, desde la cual se pronunciará un grupo de artistas autodenominados "Los independientes". Sin llegar a fundamentar su filosofía a profundidad, este movimiento se proclama en contra del "academicismo vacío y decorativista" y se inclinan por una militancia artística que defiende la función social del arte, comprometido con las necesidades más álgidas de la sociedad salvadoreña. Forman parte de este grupo Camilo Minero y Luis Ángel Salinas, identificados ideológicamente con una revolución social y Carlos Cañas, quien a diferencia de sus compañeros debe su formación a la vanguardia española. Cañas encuentra en Madrid en pleno apogeo la abstracción, el informalismo y el cubismo sintético, nuevas tendencias artísticas que a su regreso a El Salvador experimentará con contenido de carácter filosófico, antropológico y social. Con sus enseñanzas, la historia del arte

salvadoreño acelera su proceso de desarrollo desde mediados del siglo XX. Cañas introduce en el arte la abstracción y el informalismo a nivel formal, para indagar en el pasado antropológico del ser centroamericano. Es así como la abstracción se nutre de un pensamiento filosófico y toda la pintura imitativa tradicional se considera una contracorriente. Roberto Galicia y Roberto Huezo son discípulos de Cañas, los cuales continúan dentro de esta corriente.

Realmente las innovaciones en las formas de hacer arte visual en la historia de El Salvador pueden remontarse a la década de los treinta y cuarenta con los genios creadores de Mauricio Aguilar y Antonio Salazar. Ambos epifenómenos salen a temprana edad de El Salvador y su formación se la deben al cosmopolitismo en el que desarrollaron sus vidas: el primero estudia en las academias parisinas con el creador del neohumanismo francés Emile Berard. La obra de Aguilar se adelanta al minimalismo y a la pintura matérica de finales de siglo. El segundo es el más universal de los artistas e intelectuales de El Salvador, quien según Miomandre es el más sobresaliente caricaturista del siglo XX a nivel mundial. Toño Salazar es reconocido por el periodismo crítico europeo y latinoamericano. Su caricatura es una simbiosis de la línea maya con la técnica cubista. Los más importantes artistas y personajes del siglo, no solamente por ser amigos del artista salvadoreño, son recogidos por la línea de Salazar.

El surrealismo y el hiperrealismo

Hacia mediados de la década de los sesenta sobresalen dos figuras que le darán prestigio internacional a la pintura salvadoreña: Benjamín Cañas y Ernesto *"San Avilés"*. El primero, aun después de incursionar en el arte abstracto de raíces ancestrales, llegará a abandonarlo para conformar una tendencia neofigurativa, que el mismo denominará neohumanismo. Esta nueva tendencia recupera no sólo las formas tradicionales de lo clásico, es decir el desnudo recobra su razón de ser y el manierismo con el que son tratadas las imágenes antropomórficas, recuerdan las exuberancias del arte europeo. Sus contenidos son universales y nos introduce a un mundo intimista basado en la genialidad del artista y su extenso bagaje cultural y artístico; su obra trasciende los límites nacionales y se convierte en uno de los surrealistas latinoamericanos más representativos. Por su parte, el segundo de los autores recupera la forma, gracias a un hiperrealismo que nos presenta un simbolismo extraído de la iconografía sobre todo renacentista, donde la hagiografía es presentada de la manera más sensual.

La preguerra, la guerra civil y la neofiguración

La obra artística plástica de El Salvador realmente, no se había visto comprometida directamente con una situación real revolucionaria. Ni el muralismo, ni el intelectualismo de Cañas por ejemplo, podrían considerarse como propuestas de reacción ante una problemática álgida de crisis social. Tanto la década de los setenta como la de los ochenta, (preguerra y guerra civil) abren las condiciones para que se desarrollen dos marcadas tendencias: una de alineación al conflicto bélico y otra de alienación al mismo conflicto.

La preguerra permite condiciones para la evolución de una neofiguración de contenido social. Dentro de sus representantes sobresalen Armando Solís y Antonio García Ponce, quienes tras el tratamiento de deformación de las figuras, nos presentan una obra "antiestética", su objetivo es el de incluir toda una atmósfera de deconstrucción propia de una situación política crítica, sus personajes devienen de los estratos más olvidados o seres antisociales.

La guerra civil paradójicamente produce una explosión plástica motivada por varias razones, entre las cuales se puede mencionar la promoción comercial de una decena de galerías que exportan arte salvadoreño, el interés internacional que provoca la guerra, que da la pauta para que un extenso número de extranjeros se radicaran en el país y se convirtieran en los mejores compradores de arte, y, finalmente, los coleccionistas nacionales invertirían en obras de arte ante la inseguridad de inversión en otros bienes que la misma guerra impondría. Primitivismo preciosista, paisajismo, costumbrismo, realismo mágico, simbolismo o arte realista documental son algunas de las propuestas que surgen de forma espontánea y esporádica. Sin embargo, igualmente se desarrollan talentos que nos traducen el drama nacional profesionalmente. César Menéndez y Antonio Bonilla pueden resumir esta década. Menéndez nos demuestra su dominio pictórico gracias al perfecto manejo de los colores, y su composición claroscurista de gran formato nos introduce a pasajes oníricos trágicos, donde desasosiego y tremendismo son sus características primordiales. Bonilla con ironía y feísmo, interroga a una sociedad que llega a sus extremos producidos por los personajes más oscuros de la misma. Éstos son los protagonistas de las situaciones más absurdas y escatológicas de una moral inquisidora y mórbida. Su talento pictórico consiste en la originalidad en su proceso de creación que admite la depuración de tratamiento cromático y estructural.

El postmodernismo

En El Salvador la tendencia postmodemista va a coincidir con una crisis no solamente en el campo artístico —realismo social o documental, arte *naïf*, figuración en general representacional o simbólica— sino con la crisis ideológica y espiritual de una sociedad de posguerra, la cual procura que los artistas de las nuevas generaciones se sientan comprometidos a adoptar medidas fuera de la tradición nacional. Tenemos que reconocer, sin embargo, que hay una gran diversidad entre ellos, tanto por sus orientaciones estéticas como por sus reflexiones ideológicas o espirituales, y es muy difícil encontrar un común denominador en el complejo panorama actual salvadoreño.

El hecho de que se haya distendido relativamente, la negativa de libertad de expresión de las décadas precedentes después de la firma de los acuerdos de paz, y de que exista una enorme necesidad de expresión, hace que, sin tener escuelas concretas o profunda conciencia del quehacer artístico, haya tal propagación de inquietud visual, que lo ecléctico podría ser su denominador común.

Sustentados por la promoción de nuevas galerías o espacios culturales; por la promoción de concursos de parte de la empresa privada, por la falta de una guía crítica; por el total desconocimiento de las propias raíces del arte

nacional e internacional; y sobre todo, debido a la actitud ingenua y espontánea de los nuevos expositores, puede apreciarse el hiperrealismo, del cual va definitivamente a sobresalir Ana María Avilés de Martínez. Esta autora se extiende hasta los mercados de arte más prestigiosos internacionalmente; su factura es de la talla de los realistas flamencos del siglo XV y sus contenidos igualmente se comparan con los bodegones de la técnica de temple utilizados por estos maestros. A ésta se aúnan otras mujeres como Negra Álvarez, María Kahn, Licry Bicard, Sonia Melara, Mayra Barraza, Marta Eugenia Valle, con lo cual se evidencia el surgimiento de una propuesta femenina.

Junto a la abstracción y el informalismo de las pasadas décadas, cabría señalar finalmente una proteiforme variedad de soluciones artísticas derivadas, más o menos inconsciente y remotamente de los "nuevos comportamientos artísticos" de los años sesenta y setenta de la pintura nacional e internacional.

Por un lado la llegada de un grupo de artistas salvadoreños que vivieron en el exilio durante la guerra civil, como Mario Martí, Óscar Soles, Julio Reyes, Tito Hasbún, Orlando Cuadra —quienes vuelven con propuestas no convencionalmente figurativas, su experiencia existencial y cultural— definitivamente enriquece el perfil del artista visual en nuestro medio. Muchos irrumpen por vez primera en su país gracias a esa misma apertura cultural, que puede verse reflejada en las diversas posibilidades de espacios para exposición que se presentan a finales de siglo.

Por último encontramos otro grupo de jóvenes que vivieron sus infancias y adolescencias inmersos en un marco de guerra civil, y que demostrará esas ansias de querer imponer su actitud ante un compromiso de tipo social-político, defendiendo el principio de "libertad absoluta" para el creador e inspirados en pensamientos historicistas y espiritualistas. Walter Iraheta, Juan Carlos Rivas, José Rodríguez, Ronald Morán.

Astrid Bahamond. Es historiadora y crítica de arte. Actualmente trabaja para la creación del Museo Nacional de Artes. Ha trabajado para diferentes galerías y revistas de El Salvador.

SITUACIÓN DEL ARTE POPULAR EN EL SALVADOR

Mario César Martí

Un arte en discusión

Es comúnmente aceptado que la noción de arte popular nace con la noción misma de pueblo en el siglo XIX. A la creación de este concepto contribuyen los movimientos sociales en Europa en ese siglo y el nacimiento de la Antropología como disciplina científica que toma como su objeto de estudio los ámbitos en los que colectividades diferenciadas elaboran su cultura.

El concepto ha generado mucha polémica. Hay quienes ven escondido detrás del mismo una apreciación peyorativa al anteponer el arte popular al llamado *arte culto* y por lo que se puede derivar de ello, es decir un arte sin cultura. En realidad, debemos entender que el término de *culto* se refiere a cultivado, que ha sufrido un proceso académico, a diferencia del saber popular más basado en la experiencia práctica.

Si la noción de arte popular es un concepto decimonónico, lo que a posteriori pudo haber sido clasificado como arte popular son manifestaciones artísticas anteriores a la aparición del concepto, sin duda porque existía anteriormente una sociedad muy estructurada que permitía que un sector de la sociedad se diferenciara de las clases dominantes adquiriendo cierta personalidad ideológica propia.

En el caso de las sociedades precolombinas mucho menos estructuradas, esa diferenciación no existía y todo apunta a que la actividad artística era una actividad especializada de artistas al servicio de las castas dominantes. Todo parece indicar también que las formas y símbolos tenían un carácter sagrado y por lo tanto restringido. Todos los objetos que ahora se aprecian en los museos como obras de arte, están consignados con ese carácter o para perpetuar la memoria de los monarcas, y poco se conoce de los objetos de la vida cotidiana para tener una idea de las características de un posible arte popular. De manera que podemos hablar de arte popular en El Salvador a partir de los últimos siglos de la Colonia.

Sin entrar a la ardua polémica alrededor de estos temas retenemos la evidencia de que existe ciertamente en los sectores populares una visión del mundo, un conjunto de representaciones, de modos de vida y de símbolos distintivos, estructurados en un todo y que por lo tanto podemos hablar de la existencia de una cultura popular que da obviamente la posibilidad de la existencia de un arte popular. La referencia a ese arte será limitada, ya que tendremos en cuenta fundamentalmente la producción de objetos; es decir, lo concerniente a las artes plásticas.

Otro elemento a retener es que en el caso de este arte, la búsqueda estética viene como una consecuencia ya que está relacionado siempre a una finalidad ya sea lúdica o práctica; es un arte, pues, ligado a la vida. Es por ello

que no se considerará el caso de la neo-artesanía en la cual este nexo esencial del arte con la práctica social se ha perdido y está producido con finalidades de satisfacer la demanda de objetos decorativos de otros sectores sociales. Estos objetos cuando adquieren calidad podrían obviamente entrar en la categoría de artes decorativas, pero no en el terreno del arte que nos ocupa acá.

Ahora bien, si lo que genera la posibilidad de un arte popular es la existencia de una cultura propia, se impone revisar, ante todo, el desarrollo histórico y las características actuales de esa cultura.

Una cultura alterada

Las raíces de la cultura tradicional salvadoreña son el fruto del entrecruce y la mezcla de varias civilizaciones precolombinas. Esa cultura fue alterada por la conquista española en el siglo XVI. La cultura tradicional surgida de la colonización definitiva de El Salvador fue nuevamente alterada a finales del siglo XIX con motivo de la brutal eliminación de la propiedad ejidal y comunal, base de las comunidades indígenas y de las estructuras religiosas comunitarias, realizada por los grandes propietarios agrícolas para la implantación de vastas plantaciones de café.

Pero los efectos perturbadores contra la cultura popular no pertenecen solamente al pasado lejano. La recién pasada guerra produjo un dislocamiento de numerosas comunidades rurales, cuyos miembros tuvieron que dispersarse para buscar refugio, lo que alentó una de las más fuertes corrientes migratorias, principalmente hacia los Estados Unidos. Poblados que se dedicaban enteramente a la producción artesanal fueron borrados del mapa, los calendarios de las festividades se vieron alterados, muchas tradiciones fueron suspendidas por más de una década y el efecto avasallador de la aculturación de los inmigrantes modificó las formas de vida locales.

La población ladina ha mantenido una actitud represiva en relación a las formas de expresión oral, costumbres, etc. en los cuales se advertían matices indígenas.

Pese a esta situación adversa la cultura popular se mantiene viva, demostrando gran tenacidad y capacidad de resistir. Obviamente, se han producido visibles modificaciones en su estructura tradicional, dando paso a nuevas manifestaciones.

Pero para poder ahondar en el tema es necesario ver en qué forma y en qué ámbitos se manifiesta el arte popular.

Los ámbitos del arte popular

Es claro que la artesanía es uno de los ámbitos principales en donde se expresa el arte popular. Casi todos los artesanos manifiestan en su trabajo una voluntad de forma, elemento esencial en todo tipo de arte; pero no es menos cierto que no todos los artesanos son artistas y que el elemento utilitario puede restringir la expresión artística, por lo que es necesario matizar el valor artístico de los objetos artesanales. La distinción que hace Jean Cuisenier entre formas

simples y complejas, sirve en esa matización. En efecto, en las formas simples como un canasto, el artesano está más constreñido por la función del objeto. Por el contrario, en las formas complejas como las de un mueble puede actuar con mayor libertad respecto a la función; ahí el artista tiene superficies que pueden ser decoradas sin afectar la utilidad del mueble, por ejemplo.

La situación de la artesanía en El Salvador es compleja y variada. La artesanía tradicional ha tenido una implantación geográfica fuertemente definida de manera que la mayor riqueza se fue concentrando en varias zonas dentro de las cuales se distingue, en primer lugar, un área que se distribuye alrededor del lago de Ilopango en la parte central del país, en un radio no mayor de veinte kilómetros que incluye, por supuesto, San Salvador y la riqueza artesanal que tuvieron sus barrios. Se agregan a esta zona, dos importantes polos: uno en el nor-poniente del país (en el departamento de Morazán) y el otro en el occidente (Sonsonate-Nahuizalco-Izalco). En esta geografía encontramos las producciones artesanales más representativas del país, como son la inagotable y renovada actividad artesanal de Nahuizalco dedicada en un tiempo a la elaboración de petates y telas con los diseños indígenas y actualmente dedicado al trabajo del mimbre y la madera de laurel; los dulces pluriformes de colación de Aguacayo, cuyos artesanos se encuentran dispersos en la periferia de San Salvador, después de la destrucción del poblado; la variada producción cerámica de Ilobasco; el trabajo de la palma de Tenancingo, colapsado a raíz de la guerra; los tejidos de San Sebastián, la cestería y la orfebrería de Zacatecoluca, la cerámica de Guatagiagua y, por supuesto, el variado trabajo del mezcal de Morazán, hoy en día totalmente en decadencia.

Ahí encontramos, igualmente, manifestaciones de gran importancia artística y antropológica de las cuales mencionamos sólo algunas: el trabajo de guacales de morro, con técnicas precolombinas, en Izalco, cuya producción se intenta revivir por algunas personas; los tejidos producidos en telar de cintura (único en el país) por unas cuantas personas en Panchimalco y las cestitas polícromas de Olocuilta cuyos antecedentes los encontramos en los informes del Intendente de la provincia de San Salvador, Gutiérrez y Ulloa, de hace dos siglos.

Muchos de estos centros artesanales se han fortalecido en detrimento de su originalidad ya que para subsistir han tenido que incorporar modelos foráneos para adaptarse a los gustos cambiantes de los consumidores. En el caso de Ilobasco se produce una dualidad de manera que la producción de figurillas de barro para los nacimientos o pesebres, una de las más fuertes tradiciones del país, no ha sufrido mella frente a la invasión de modelos y de la demanda de las clases medias urbanas, de objetos decorativos de mal gusto. Otros de esos centros han caído en una franca decadencia.

Si a este mapa cultural superponemos otro que contenga la ubicación de las Cofradías y Mayordomías que subsisten hasta hoy con mayor fuerza, se observa una total coincidencia, lo que refuerza la idea de la importancia de primer orden de estas instituciones en la conservación de la cultura popular. Éstas subsisten, pese a que su base de sustentación, la propiedad colectiva de la tierra, haya desaparecido y que muchas de las comunidades que las albergaban fueron dislocadas y sus miembros obligados a buscar refugio durante

la pasada guerra. El hecho que muchas de ellas han llegado hasta nuestros días, transformadas algunas en directivas de festejos, demuestra su tenacidad.

Es pues en el seno de las comunidades locales donde se llevan a cabo precisamente las múltiples manifestaciones, como las celebraciones religiosas, los mercados, las ferias, etc.; que son otro de los ámbitos privilegiados del arte popular, ya que ahí se producen objetos, danzas, arte culinario y tantas otras manifestaciones artísticas.

Estos grupos de cofrades han sido y continúan siendo los depositarios de la cultura popular que se constituyó a partir de la Colonia. Son ellos los que conservan las imágenes, las danzas, los trajes, los documentos escritos con las historias y las máscaras. En esas comunidades viven los personajes claves de la continuidad de esas tradiciones como el pitero, el mascarero y el ensayador. El caso de San Antonio Abad, una población totalmente absorbida por San Salvador es el mejor ejemplo de cómo esas tradiciones han subsistido a la modernización y la indiferencia.

No es de extrañar, pues, esa coincidencia entre esos dos mapas culturales, la que puede ser extensible al arte producido por escultores, pintores, modelistas y todo tipo de artistas populares, muchas veces sin relación con tradición alguna y que abundan en esas regiones particularmente en el departamento de La Paz, una zona donde se ubicaba una de las principales tribus pipiles, los Nonualcos y donde se produjo durante la Colonia y la República un fuerte desarrollo ganadero.

Un trabajo reciente de investigación realizado con el objetivo de documentar un proyecto de exposición centroamericana de máscaras, ha permitido conocer el estado actual de la producción y uso de este objeto de gran contenido simbólico. Son muchas las danzas y representaciones en donde se utilizan máscaras: viejadas, mascaradas, pastorelas y danzas, algunas de largo arraigo en la mitología mesoamericana como la del Tigre y el Venado; otras, como la de Moros y Cristianos o Historiantes, transmitidas por los españoles y en donde se cuentan las batallas de los peninsulares contra la ocupación árabe.

Esta última danza se ejecuta principalmente en la parte central y occidental del país, región en la cual se concentró el mayor esfuerzo de apaciguamiento y evangelización de los indígenas. Las máscaras representan a personajes de largos y rizados bigotes, o moros, que portan turbantes o tocados de flores; y a cristianos de rostro amable con coronas en sus cabezas.

Sin embargo, hay regiones donde el contenido de las danzas es más sincrético de manera que dentro del elenco de danzantes se encuentran conjuntos de diablos que son los más protagónicos en el baile y en el enfrentamiento entre personajes de gran poder como el rey Saúl y el gigante Goliat, mencionados en la Biblia, pero que acá son relacionados de manera no muy apegada a los propios textos bíblicos; lo que demuestra que ahí se produjo una simbiosis en la cual es claro que los diablos representan a los antiguos dioses indígenas y los reyes, las raíces de la religiosidad europea. El tema de la épica de los españoles contra los árabes es puesto de esa manera, de lado.

En algunas partes donde se realiza esta danza el rey muere, marcando el triunfo de los diablos lo que podría equivaler al triunfo de los indios sobre el conquistador en la danza de los diablitos que realizan los indios borukas de Costa Rica. En más de un caso se encuentran este tipo de coincidencias en las culturas tradicionales de Centroamérica y su profundización se vuelve necesaria para ir estableciendo las interconexiones que pudieran existir.

A esta lucha, teatralizada en estas danzas, se acompaña otra más sorda y subterránea que es la resistencia que aún hoy día oponen los indígenas a las pretensiones de los ladinos de desterrar los resquicios de sus creencias. Esta danza ha sido prácticamente proscrita desde hace mucho tiempo en Ishuatán, población que junto a Cuisnahuat, Jayaque y Jicalapa, ubicadas en la llamada "cordillera del bálsamo" han conformado una unidad de mucha riqueza cultural.

Las fiestas tienen ahí un gran contenido simbólico. Los santos de Cuisnahuat y Jayaque son *cumpas* (compadres) y en sus fiestas respectivas viajan al otro poblado y realizan las *topas* o encuentros donde los santos se saludan.

Hasta hace poco aparecía en esas festividades la milicia de arcabuceros y el día de los santos patrones se preparan todavía las "garruchas" que son largas varas de donde salen espigas adornadas con hojas y en las cuales se ensartan mazorcas de maíz y frutos de cacao.

Las tradiciones de esta zona representan uno de los patrimonios intangibles más valiosos y frágiles de El Salvador, la música que acompañan las danzas y los pasos de las mismas son totalmente atípicas de lo que se tiene repertoriado en toda Mesoamérica. Esa música ejecutada por piteros y cajeros, que percusionan cajas de madera, tiene sonidos extraños que no se escuchan en otras partes.

Podemos también hablar de la arquitectura, no sólo de arquitectura vernácula que se encuentra casi desaparecida, sino de un tipo de arquitectura no apegada a estilos tradicionales que se ha generalizado, en la cual se percibe mucha creatividad individual. Sin embargo, la fuerza de la cultura popular es tal, que van apareciendo ciertas pautas que se repiten, como las nuevas proporciones, menos esbeltas que las de la arquitectura tradicional; las puertas metálicas con tapadera de lámina pintada de rosa o celeste intensos, estableciendo un fuerte contraste con la herrería de gran profusión de formas pintada de negro.

El paisaje urbano es otra de las herencias de la cultura popular. Las casas pintadas de diferentes colores producen verdaderas sinfonías cromáticas. Sin poder determinar aún por qué, existen poblaciones en las cuales existe una mayor riqueza, como la ciudad de Chalchuapa en donde se encuentra una de las iglesias coloniales más hermosas del país que ostenta una escultura de Santiago en su cúpula, que es una obra cumbre de arte popular.

Por último, otro de los ámbitos del arte popular, son los talleres y las viviendas de pintores, escultores y todo tipo de artistas que se dedican por sí y

para sí a una producción artística permanente y cuyas características vale la pena detenerse a analizar.

Un arte naturalista

Resultado del proceso histórico que dio paso a la transformación del país en una vasta plantación de café, mencionada más arriba, se dio origen a una masa de proletarios agrícolas desposeídos de la tierra y de su cultura. El campesinado pasó así, a convertirse en la clase dominante entre el pueblo.

Esto, aunado a un mestizaje como pocos países latinoamericanos han conocido, produjo una uniformización étnica y social a nivel de las capas populares que tuvo repercusiones culturales innegables. El Salvador representa un singular caso en el continente en el cual los indígenas perdieron los principales rasgos que lo definían como una etnia, al ser fuertemente golpeados por la represión y segregados por la población ladina incluso de poblados otrora indígenas, obligándolos a dispersarse en los cantones de la periferia, sumergidos en la más grande de las pobrezas.

De un tiempo acá se ha producido una revalorización de las etnias y de su aporte a las culturas nacionales. Sin embargo, en el caso de El Salvador, el peso de ese componente es menos evidente, pese que existen fuertes substratos de cultura indígena ignorados o mal estudiados y otros, como la comida, comúnmente aceptados.

Desde el punto de vista de las formas, no se observan manifestaciones de la abstracción geométrica en los decorados como las grecas u otros grafismos conocidos; o las estilizaciones del mundo animal y vegetal que se encuentran en las sociedades primitivas o en los grupos étnicos que subsisten hoy en día, universo de formas que provienen de la cosmovisión que esos grupos humanos conservan. Aquí lo que encontramos en las decoraciones son flores, pájaros u otros animales simplificados, pero representados con naturalismo.

El peso que el campesinado, más que el indígena, ha tenido en la sociedad, ha condicionado igualmente las expresiones artísticas populares, generando una forma de expresión que no sobrepasa el nivel de la representación. Es, pues, un arte rural como rural ha sido la sociedad salvadoreña, lo que puede percibirse incluso en las características semi-rurales que ha tenido el fenómeno urbano en el país.

El artista popular salvadoreño establece una relación directa con la materia y la naturaleza, muchas veces sin vínculo con las tradiciones. Con mucha frecuencia, es el campesino que al caer la tarde toma un trozo de madera y empieza a tallarlo y de ahí surgen magníficas esculturas. Para muchos, extraer formas de esos pedazos de material se vuelve una necesidad y continúan con esa práctica, otros son carpinteros de oficio; y los hay que vienen de una familia de santeros donde el oficio se ha transmitido de generación en generación.

Otros escultores populares se desenvuelven en el medio urbano, como los que siendo obreros hacen de su trabajo una actividad lúdica, jugando con el

hierro o la piedra para decorar sus talleres o como una producción con mayor o menor regularidad. Las penitenciarías son, por otra parte, otros lugares privilegiados en donde se realiza todo tipo de actividad artística y de uso de materiales. Cada año el Órgano Judicial realiza exposiciones-concurso sobre este tipo de arte.

La pintura se ejerce integrada por lo general a la talla de madera y a la fabricación de muchos objetos con otros materiales: los tableros en relieve, los juegos mecánicos de las ferias, los autobuses, los carretones de venta de raspado, frutas o helados; las máscaras y las imágenes, van, por lo general, pintadas y decoradas. Pero también hay pintores de caballete que pintan sobre tela, madera contrachapada o lámina, temas diversos en los que se ven interpretaciones de modelos de *arte culto,* temas costumbristas, lo mismo que el recurrente tema de la identidad y otros más libres.

Tradición *versus* Modernidad

Establecer un nexo indisoluble entre arte popular y la tradición es confinarlo en el tiempo. Es negarle su capacidad de evolución y de renovación. En la práctica el arte popular se renueva constantemente. Es el caso de la ciudad de Ilobasco, el centro de producción de alfarería e imaginería en barro más grande del país y cuyo mercado desborda las fronteras nacionales. En 1998 una artesana fabricaba centenares de figurillas en miniatura —la especialidad del lugar— para un encargo venido desde Jamaica. Sobre un plato se amontonaban pequeños personajes negros en tareas domésticas y la artesana ponía cuidadosamente en los zócalos sobre los cuales colocaba las figurillas: "Jamaica" en vez de El Salvador.

Frente a estos procesos evolutivos se levanta mucha suspicacia. Es muy frecuente oír reproches de *degeneración* o *prostitución* a propósito de las transformaciones que los nuevos contextos socio-económicos van provocando en los modelos, las necesidades de expresión artística, el abandono de ciertas tradiciones o el surgimiento de nuevas expresiones.

Cuando los materiales plásticos sedujeron el alma popular debido a su ductilidad, bajo costo y mayor durabilidad; cuando el mercado local dejó de ser la correa transmisora de las pautas culturales hacia la producción artesanal de objetos de la vida cotidiana, se dejó de producir el cántaro de barro o las cestas hechas con materiales naturales y aparecieron nuevos modelos, pero siempre conservando su alto valor de uso popular.

La actividad del transporte ha sido siempre un ámbito utilizado para la expresión artística, desde la ornamentación de las tradicionales carretas y carretones, hasta la de los vehículos del transporte colectivo. Esta última, representa una de las expresiones más vigorosas hoy en día, la cual sobreabunda de objetos de señalización, de adornos, protección de volantes, asientos; de expresiones escritas ricas en símbolos y evocaciones evidentes de la diáspora de los *hermanos lejanos*, como se les llama a los inmigrantes salvadoreños en Estados Unidos.

Qué multiplicidad de manifestaciones, de soluciones arquitectónicas, de situaciones casuales, sin ligamiento a tradición alguna; pero sí, emergidas de

esa *voluntad de forma* que caracteriza la expresión artística, podemos encontrar. Sin embargo, ellas encuentran dificultades para ser consideradas, incluso por los especialistas, como formando parte del acerbo del arte popular.

En algo tienen razón esas críticas y esa reticencia: en que reflejan esa terrible contradicción de nuestras sociedades en las cuales, como lo señala Martín Barbero, la tradición no se ha terminado de ir, mientras que la modernidad no ha terminado de llegar.

Lo contemporáneo y lo coetáneo

El sentido de lo contemporáneo ha sido abusivamente apropiado por las vanguardias de finales del siglo que recién termina. En realidad, tan contemporáneo es un artesano indígena de Izalco como un pintor que expone en las galerías de las zonas altas de la ciudad. Diferente es que sean coetáneos ya que ciertamente están ubicados en distinto plano.

Lo que existen entonces son diferentes contemporaneidades y sólo un pensamiento excluyente puede negarlo, impidiendo al mismo tiempo ver las conexiones entre esos diferentes planos.

Recordemos solamente como el movimiento del arte moderno, no sólo permitió la valoración del arte de las, hasta entonces consideradas culturas primitivas, sino que muchos de los grandes artistas plásticos modernos se dejaron influenciar por esa estética *primitiva*. No es difícil establecer relaciones formales entre la pintura de cierto período de Picasso y las iconografías africanas.

Más cercano a nosotros, Luis Barragán, uno de los arquitectos latinoamericanos de mayor impacto mundial, se *nutrió* de las tonalidades intensas de color de la arquitectura popular mexicana para sus composiciones con enormes planos vibrantes, que tanto han seducido a sus propios colegas por todas partes.

El caso inverso es también cierto. El arte popular ha manifestado una inveterada capacidad de incorporación de modelos cultos en sus expresiones. Innumerables son los ejemplos de interpretaciones de pinturas, formas decorativas u objetos de la vida cotidiana, que al seducir al pueblo, son apropiados y por lo tanto, adaptados a sus gustos y necesidades, de manera que con el tiempo pasan a formar parte integrante de la cultura popular.

Con el postmodernismo, se establece una ambivalencia tal que dificulta determinar una única relación de causalidad. Sería, además, difícil agotar los ejemplos. Basten, sin embargo, algunos.

Los arquitectos postmodernos se han manifestado, no sin cierta demagogia, por la necesidad de tener más en cuenta el *sentir* de la gente para justificar todo tipo de libertades en sus obras. Y, ¿qué es ese sentir de la gente, sino la desenfadada libertad popular por el uso indistinto de los estilos, ese gusto por la decoración que el postmodernismo ha reivindicado después que los arquitectos modernistas lo hubieran condenado al ostracismo?

No deja de provocar alguna suspicacia ver en las ciudades edificaciones eclécticas erigidas en monumentos arquitectónicos, al tiempo que no es difícil reconocer, en los barrios populares, innumerables ejemplos de arquitectura popular que responden a la misma lógica.

Y qué decir de los conceptos más queridos de las vanguardias, como el de arte efímero, de cuya noción las expresiones populares pueden dar fe desde hace mucho tiempo; tales son los casos de las piñatas y los dulces de colación, para no mencionar sino dos ejemplos. Al moderno concepto de *instalación,* podemos anteponer la multiplicidad de soluciones improvisadas que, desde la perentoriedad, la gente da forma con todo tipo de materiales recuperados.

Es evidente que el arte popular no tiene los mismos mecanismos e instrumentos para lograr su reconocimiento con los que cuenta el arte culto, por lo que plantear la valoración social del arte popular resulta importante.

Un arte relegado

La valorización social del arte popular en El Salvador no se empieza a dar sino hasta hace muy poco tiempo y de manera muy lenta, cosa que es bastante generalizada en todas partes. Contribuyen a este cambio el interés venido de afuera por mostrar en el exterior este tipo de manifestaciones artísticas e iniciativas, recientes también, de la sociedad civil por realizar un trabajo de rescate conservación y difusión del arte popular.

Pero el peso del pasado será muy grande como para que estos cambios logren penetrar en la conciencia generalizada de los salvadoreños. El arte popular ha sido relegado durante mucho tiempo y sus expresiones simplemente ignoradas, de tal manera que el desarrollo cultural del país se ha encontrado de espaldas a este componente de la identidad nacional. Algo muy sintomático es que no se ha producido esa especie de oficialización de ciertos arquetipos extraídos de manifestaciones populares que se han vuelto iconos y que identifican al país como ha sucedido en otras partes. Los decorados de la Palma que son los que oficialmente representan al país en el exterior, nada tienen que ver con el arte ni la cultura popular. En efecto, éstos surgen de una comunidad *hippy* que se instaló en esa población y comenzó a realizar neo-artesanía basada en estilizaciones de ciertos elementos de la flora y fauna del país.

Estos modelos fueron fácilmente adoptados por artesanos improvisados y sin tradición dado el facilismo de su ejecución y ésos sobreabundan en los mercados y almacenes de *souvenirs* del país y el extranjero, de tal manera que existe una ruptura entre los formas que se han ido acumulando a través del tiempo surgidas de lo más profundo del ser salvadoreño y lo que se exhibe ahí, excepción hecha de las miniaturas de Ilobasco.

Esta realidad constituye una gran ventaja para la cultura popular: al no ser recuperada tanto políticamente como por el mercado internacional de exotismos, ha conservado su virginidad. Pero al mismo tiempo representa su mayor debilidad: al no estar estructuralmente integrada como parte de la identidad en la conciencia colectiva, la sociedad aparece sin asideros, desorientada.

El trabajo que se pueda hacer en abrirle espacio a las expresiones populares, en evitar su decaimiento y favorecer que las manifestaciones emergentes retomen fuerza y calidad, es sumamente importante para el país, no solamente para el objetivo romántico del "rescate" de las tradiciones, ya que lo que se necesita es reafirmar esta sociedad y proyectarla hacia el mundo, lo que pasa por un gran esfuerzo de introspección, que nos permita, como lo señala ese gran arquitecto suizo, Mario Botta, digerir nuestra propia cultura preservando la facultad de referirnos a nuestra "memoria genética".

> "...para afrontar la dimensión de lo moderno —nos dice— se deben fabricar sus propios anticuerpos que no se pueden encontrar sino en sus raíces".

Mario César Martí. Realizó estudios de arquitectura en El Salvador y urbanismo en Bélgica. Pintor con exposiciones individuales en El Salvador, México, Nicaragua, Costa Rica, Bélgica y Suiza. Ha participado en exposiciones colectivas en la Bienal de París, Bienal de São Paulo, Bienal de Cuenca, entre otras. Desde 1971 se dedica a la investigación y montaje de exposiciones sobre arte popular, en el país y el extranjero. Es vicepresidente de Iniciativa pro Arte Popular INAR.

Ricardo Lindo

1975. Se fueron el mismo año el patriarca sereno, Salarrué (n. en 1889), y el joven revoltoso, Roque Dalton (n. en 1935). Faltaban cinco años para que la guerra comenzase formalmente, mas todo era ya previsible.

Dalton fue asesinado por sus propios compañeros de guerrilla, acusado de traidor. Pero la mayoría dio por falsa la acusación, y para los jóvenes se constituyó en el paradigma del poeta revolucionario. Pues, desde antes del ochenta y por los años que siguieron, para casi todos los escritores nacientes, poesía y revolución eran consustanciales.

Estudiaban a Dalton como una Biblia, citaban sus versos como artículos de fe. El poeta José Roberto Cea (1939), compañero de generación y de ideales de Dalton les hizo ver que nada hubiera chocado más al desacralizador y bochinchero Dalton que verse convertido en santón. Pero, de algún modo, él lo había previsto, en son de burla, en su poema.

El vanidoso

Yo sería un gran muerto.
Mis vicios entonces lucirían como joyas antiguas
con esos deliciosos colores del veneno.
Habría flores de todos los aromas en mi tumba
e imitarían los adolescentes mis gestos de júbilo,
mis ocultas palabras de congoja.
Tal vez alguien diría que fui leal y fui bueno.
Pero sólo tú recordarías
mi manera de mirar a los ojos.

Muy pronto al gran muerto sucederían los pequeños muertos, aquellos cuya obra se quedó en un atisbo, porque la guerra cobraba su cosecha.

Jaime Suárez Quemain, quien se proclamó anarquista e hizo versos anárquicos en todo el sentido del término, fue asesinado a machetazos el 11 de julio de 1980, a los treinta años. Responsables fueron al parecer los Escuadrones de la muerte, que contestaban de tal modo a su labor periodística en el diario de izquierdas *La Crónica*. Por su sólida cultura, por su rebeldía auténtica, hubiéramos podido esperar mucho de su período de madurez, que no alcanzó a llegar. Póstumamente se publicó una recopilación de sus versos bajo el título de *Un disparo colectivo*. Su muerte fue un campanazo. Los jóvenes que se reunían en torno suyo, y que lo miraban un poco como un gurú, se marcharon, unos al extranjero, otros "a la montaña" como se decía para significar que se iban a engrosar las filas guerrilleras. Y fueron saliendo de escena los escritores en ciernes: Mauricio Vallejo (1957), desapareció en 1981. Rigoberto

Góngora (1951), cayó al parecer en batalla. Ambos eran dueños de célebres apellidos que quizás inclinaron su incumplida vocación literaria. Alfonso Hernández (1948-1988), más adelante, murió en un enfrentamiento. Nelson Brizuela falleció en un accidente. Mayor que ellos, altamente dotado y habiendo dejado ya una obra apreciable, partió José María Cuéllar en 1980, a los treinta y ocho años. No se fue en heroico combate, como hubiera deseado, sino en accidente, borracho y corriendo en una moto. Quisiera recordar aquí uno de sus poemas, de burlesca ortografía:

Acabo de partir de mí mismo

no soi chema cuéllar
ni soi amigo de nadie
ny tuve una abuela paralytica
ny soi poeta
ny ciudadano
ny nada
me vale un pyto que nadie se acuerde de my
me llevo a san salvador en el volsillo
i hablo con gentes
que no se conocen
ni me conocen
no importa si una puerta se cierra en nicaragua
si una muchacha se declara en santiago
sy una paloma vuela por el yan se
si el mejor libro se está escrybiendo en lima
no me importa
estoi vacío
solitario como un abrigo de invierno.

A los muertos citados habría que agregar otros nombres, y los de artistas de otras ramas que fueron sus amigos, como el desaparecido titiritero Roberto Franco.

Otros autores fueron surgiendo, ya dentro de la guerra. Como sus inmediatos predecesores, veían en Dalton su paradigma. Para ellos resultaba sacrílego decir lo más mínimo contra su faro y símbolo, y dieron en imitarlo en lo que tiene de peor: declaraciones políticas o literarias cortadas en versos que no lo son, sino prosa masacrada con tijeras, donde con facilidad acude al insulto. En su poema *El país*, por ejemplo, no vacila en decir: "Somerset Maugham, el diarreico...". En *Las historias prohibidas del Pulgarcito* llama "viejuemierda" a Masferrer, un pensador social de la primera mitad del siglo pasado, y podríamos aún añadir numerosas citas en este sentido. Y lo que Dalton tiene de poeta verdadero, obtuvo escasa resonancia. Quizás tan sólo Otoniel Guevara (1967) sacó de su obra una lección poética de altura.

Como sea, la guerra distorsionó todas las cosas. Para verlo, debemos remontarnos a unas décadas atrás.

Los gremios artísticos eran solidarios. Pintores, músicos, escritores, se reunían, conversaban, discutían, sabedores de tener un enemigo en común: la abulia y la incomprensión del medio, para el cual el arte era y sigue siendo un adorno, y no algo necesario en la vida de una comunidad. En la década de los cincuenta surge la *Generación comprometida*, que consideraba que el arte, alejándose de la indagación de la propia interioridad o del vuelo de la imaginación, debía ponerse al servicio de los desheredados de la tierra, servir al cambio social. Tras ellos estaban los ideales y las premisas de Marx, con lo cual marcaban su distancia con sus predecesores, cuyo humanismo consideraban culpable. Cerca de la Generación comprometida estaban intelectuales y artistas de otras disciplinas que compartían su visión del mundo.

Tampoco, pese a las expresiones de Roque Dalton, rompieron todo vínculo con sus mayores. Roque dedica un elogioso poema a Salarrué, y la poetisa Claudia Lars, (1899-1974; en su momento aún no se consideraba denigrante decir poetisa) extendió su maternal simpatía a los recién llegados.

Al aproximarse la guerra otros más jóvenes miembros de la comunidad artística (entretanto, los *comprometidos* habían dejado de ser jóvenes), siguieron haciendo tertulias donde un dibujante opinaba sobre una obra de teatro, y un actor sobre un poema. Miraban la guerra próxima como algo destinado a limpiar nuestra sociedad de sus tradicionales lacras, el autoritarismo, el militarismo, las desigualdades sociales y económicas. Una nueva y más justa sociedad se avizoraba, donde el pan sería generosamente compartido, y donde todos tendrían acceso a la gran fiesta del arte. Las cosas continuaron así hasta la muerte de Jaime Suárez.

Después cada gremio tomó su camino, y si esos caminos se juntaron aquí o allá no fue por un ideal artístico sino por la causa revolucionaria. Y lo que perdura de ese tiempo feroz, pues algo de valioso perduró, es lo que se evade a este esquema. El hecho es que la discusión intelectual se había empobrecido hasta volverse raquítica.

El panorama era desolador. De los escritores que podemos llamar viejos para esas fechas, Quino Caso (1902-1993), Serafín Quiteño (1906-1987), Elisa Huezo Paredes (1913-1995) habían dejado de publicar. Otros, como Pedro Geoffroy Rivas (1908-1979) u Oswaldo Escobar Velado (1919-1961), ya habían hecho sus maletas para el más allá.

Los siguientes en lista generacional, los miembros de la Generación comprometida, estaban casi todos en un destierro más o menos voluntario. Y de los que les seguían, únicamente David Escobar Galindo tenía verdaderamente presencia en el ámbito de la letra impresa.

Así, los escritores que fueron surgiendo en los años de guerra se encontraron en un páramo, y un abismo se situaba entre ellos y la acumulada experiencia literaria de El Salvador. Interrumpida por la suma de muertes y ausencias, la cadena del arte de las palabras debía volver a empezar con ellos desde cero, sin posibilidad de beneficiarse de una transmisión de conocimientos.

Varios poetas jóvenes se asociaron en una agrupación que recibió el nombre de *Xibalbá*. Como sus inmediatos predecesores, amalgamaron los ideales de izquierda a los poéticos, y como ellos, entronizaron a Dalton. Los miembros de Xibalbá y otros aledaños, han sido englobados en el nombre de *Generación de la guerra*.

Los escritores de más edad, por su parte, siguieron produciendo, pero quizás tampoco tenían mucho que decirles. Su lenguaje les era distante, su lección no se acomodaba al tiempo ni a la visión de los jóvenes. Viviendo la urgencia y la cercanía de la muerte, que era vista no sólo como posible, sino como heroica y gloriosa, los jóvenes iban a lo inmediatamente asimilable. Los sonetos de Rolando Elías (1940-1999) o las elucubraciones futuristas de Álvaro Menen Desleal (1931-2000) les eran demasiado remotos.

También Álvaro, por otra parte, era del número de los ausentes. De la Generación comprometida sólo José Roberto Cea guardaba un discreto perfil. Otros autores de su grupo que estaban dentro del país, como Eugenio Martínez Orantes (1932), guardaron silencio en esos días o se expresaron poco, como Rafael Góchez Sosa (1927-1986). Martínez Orantes, de todos modos, siempre ha sido un escritor muy parco.

Con todo, los jóvenes mantuvieron una dosis de respeto por sus mayores en las letras. Cuando, por ejemplo, en 1989, a cuatro años de su fallecimiento, los guerrilleros invadieron la casa de Hugo Lindo (1917-1985) en la llamada *ofensiva final*, se abstuvieron de cualquier incorrección por orden de su comandante. Éste era hijo del poeta Roberto Armijo (1937-1997), y estimaba que la casa de un poeta debía ser respetada.

Así las cosas, los escritores noveles hallaron su opositor clave en David Escobar Galindo, al cual situaron como el anti-Dalton. Cuanto provenía de él era execrable a priori. Y Escobar Galindo, declarado conservador pero distante y sosegado, siguió diciendo cosas razonables y no confrontativas, quizás con cierto orgullo de haberse convertido en símbolo.

Pero la ruptura estaba ahí. Los jóvenes creían poseer la razón infalible (quién no lo cree a esas edades), pero, al ser cuestionados por un razonamiento, a falta de respuesta se refugiaban en las consignas. La carencia de formación era evidente.

Hubo, sin embargo, algunos saludables acercamientos. La doctora Matilde Elena López (1922), conocida ensayista, Francisco Andrés Escobar (1944) y Rafael Rodríguez Díaz (1943), poetas y estudiosos de la literatura, se mostraron receptivos al diálogo con esos jóvenes inquietos mientras otros les cerraban la puerta. Puedo contarme entre quienes les tendieron la mano. Mi caso particular merece contarse. Asistí a un recital de *Xibalbá*. Sus versos estaban previa y considerablemente dañados por la política, y escribí un artículo dando cuenta del recital, criticándolo de un modo bastante severo, y rescatando a dos poetas cuya madurez sentí imponerse por encima de los demás, Otoniel Guevara y David Morales (1966).

Hasta mucho más tarde supe los entretelones del caso, pero paso a contarlo de corrido. El grupo, indignado, pensó en responder airadamente al poeta reaccionario, o sea, a mí. Los elementos de mi artículo eran no obstante respetuosos, y tras considerarlo, optaron por invitarme a una de sus reuniones para obligarme a extenderme en explicaciones. Estaban tensos cuando llegué a su sede en la Universidad Nacional, pero pronto el diálogo tornó a la simpatía.

Terminamos bebiendo cerveza en un bar cercano. Y a partir de ahí, todos los sábados y durante más de dos años, la taberna, la cerveza y la conversación se tornaron rituales con los amigos de *Xibalbá,* grupo donde, por cierto, había más valores de los que supe ver en un principio. Y cuando, con motivo de un aniversario (creo que era el tercero de la fundación de *Xibalbá*) publiqué una carta abierta felicitándolos pero haciéndoles recapacitar sobre algunos puntos, desde el frente de guerra el poeta Miguel Huezo Mixco (1954) les escribió otra poniéndolos en guardia contra mi "paternalismo". Releí mi carta y pensé que algo de razón tenía, pero pensé, también, que yo estaba en mi derecho. Era mucho mayor que ellos, y mayor era naturalmente mi experiencia. *Xibalbá* respondió agradeciendo mis líneas y las de Huezo Mixco.

Quisiera aquí hacer una pausa para dar paso a un poema de David Morales:

Tu muerte

En el próximo amanecer la piel del cielo será una
tumba.
Tus ojos brillarán desde el fondo de un túnel,
último brillo para recordar el beso del día de los muertos.
En la próxima hora será tu ausencia.
Será el relámpago mayor caído hasta mi frente,
será el tiempo cortado,
la caricia marchitada en el centro de los brazos,
la flor crecida para adentro,
la caída infinita de una lágrima.
En la próxima muerte llegará a sentarse tu muerte,
sin despedirse, sin aturdir ninguna hoja
del enorme panteón de los minutos,
sin esperar una palabra más,
sin balbucear siquiera mi nombre,
como un náufrago perdido en el hielo de mis aguas.

Esta página proviene de *A la hora de las sombras*, poemario que David escribe en 1988, con motivo del reciente deceso de su madre. El tono elegíaco que se respira en *A la hora de las sombras* va no obstante más allá, responde al momento que vive el país en esos días.

Por otra parte, los miembros de las generaciones anteriores, aquí y en el extranjero, estaban creando obras valiosas que ya no importaban ni a la sociedad civil, ni al Gobierno, ni a los jóvenes ni a nadie. Sin mayor eco fueron

surgiendo poemas como el *Agnus Dei* de Francisco Andrés Escobar (1944) o los que Alfonso Quijada Urías (o Kijadurías; 1940) enviaba en ediciones artesanales para sus amigos desde Canadá. Para estas fechas, afortunadamente, los versos de ambos se hayan preservados y difundidos en hermosos libros, aunque la poesía cuente siempre con pocos adeptos.

Entretanto, lo que se daba como literatura sin serlo en el sentido artístico del término, era el testimonio político de izquierda, con claros fines propagandísticos, que se difundió principalmente por medio de la Universidad jesuita (Universidad José Simeón Cañas, U.C.A.). Pero tal era el signo de los tiempos.

El intelecto de El Salvador estaba disperso, la diáspora provocada por la guerra, la precaria situación económica y el ahogo de una tierra donde se estrangulaba la esperanza fue sacando a gentes de todas las clases sociales.

Las angustias del desterrado se hacen presentes en los poemas de Kijadurías:

Odio este cielo: su sol negro, su lluvia de siempre.
Odio este frío, su miseria humana.
Pero adónde ir cuando el camino ha terminado?
Aquí no puedo vivir
y allá no puedo amar.
Sólo la contradicción es pura.
Aquí la indiferencia, allá la mezquindad.
Oigo la eternidad rodando: inmensa bola de nieve;
no dejo por ello de reír.
Que digan que estoy muerto.
Sí: muerto de risa.
El odio es mentira no mata. Enaltece. He aprendido a levantar la cabeza
y a llevar con dignidad mi indignidad.

Si bien estas palabras fueron escritas después de la guerra, (provienen de *Obscuro*, fechado en 1995, tres años después del fin oficial del conflicto) dan muestra de las particiones y desarraigos del exilio. Otros, sobre todo más jóvenes y habiendo crecido fuera, lo han visto como una lucha entre dos fidelidades. La escritora salvadoreña, Ana María Dueñas, (coautora de un libro infantil con el novelista peruano Alfredo Bryce Echenique, y protagonista de una novela del mismo autor), resolvió el dilema diciendo: "Uno vive dividido hasta que comprende que la única fidelidad válida es hacia el ser humano".

El empobrecimiento de la literatura al que antes aludimos era producto del conflicto interno, es cierto, pero ambos eran en cierto modo reflejo de lo que acontecía en Latinoamérica.

Los enfrentamientos en las montañas de El Salvador eran la última vuelta de la bola de nieve que se despeñó junto con la caída del régimen de Fulgencio

Batista, y la última batalla de otro más vasto enfrentamiento. Recordemos que, para entonces, las dos grandes potencias que practicaban la guerra fría aceptaban que ardiera en tal o cual de sus provincias.

Nuestra guerra siguió como un eco tardo, hasta después de la caída del ominoso muro berlinés, cuando quienes propiciaban esas cosas ya estaban en un "cóctel" pensando en otras. Pero, entretanto, habían arrasado con muchas, y una víctima grave en Latinoamérica fue la literatura.

Elevado a las alturas por la intelectualidad de dos mundos, Fidel Castro pasó a ser un santo patrón de las artes y las letras. Era un generoso mecenas, siempre y cuando se siguiese su línea. Lo demás, según esa lógica, era reaccionario, palabra que los intelectuales temían como una escama de lepra, y merecía la hoguera, y además era de calidad detestable. En consecuencia se dio una literatura de buenos pobres y malos ricos, de nobles guerrilleros y execrables soldados al servicio del capitalismo. Cada paso era predecible, y su éxito estaba asegurado de antemano. Y la imaginación iba al patíbulo, creyendo ir hacia su gloria.

Del otro lado, un similar maniqueísmo nos era ofrecido desde décadas atrás por el cine y la televisión norteamericanos, que con tanta celeridad se sustituyeron a la reflexiva operación de la lectura.

Pese a todo esto tuvo lugar el llamado *Boom* de los novelistas latinoamericanos. Los miembros del *Boom* alababan a Fidel Castro, pero iban a Cuba sólo de visita, y hasta cuando ya era demasiado evidente el error siguieron creyendo que los pobres balseros, que se fugaban de la isla arriesgando la vida y abandonando cuanto poseían, eran "gusanos" antirrevolucionarios. Y un pésimo ejemplo dio a nuestros mejores escritores un gran autor, Jean Paul Sartre. Él, espíritu universal, daba opiniones sobre lo que ocurría aquí y allá, en la extensión de la esfera terráquea, y sus opiniones eran con frecuencia luminosas. Él pensó que era obligación moral del escritor situarse del lado de la justicia y de las grandes causas, e invitó a hacerlo a sus colegas de todas latitudes. Mas no todos tenían su amplitud de miras, y el resultado fue que todos se pusieron a pontificar sobre todo sin saber muy bien de qué estaban hablando. Quedan de los autores del *Boom*, sin embargo, sus meritorias novelas, sus bellos cuentos, que abrieron una brecha a la gran literatura en el coto cerrado de los *mass media*.

Pero de nadie es propiedad la razón absoluta, y en lo que al arte de las letras respecta, la razón cae del lado de aquel que sabe sentir y sabe decirlo, sean cuales sean su filiación política o sus virtudes personales. Más divertido y rico literariamente es Benvenuto Cellini, contándonos su vida de libertino, que un bondadoso señor dictando máximas morales. Quizás él alcance el reino de los cielos, pero Benvenuto alcanzó el cielo de la literatura, donde la moral puede ser incluso un estorbo.

Largo ha sido el paréntesis, pero creo necesario hacer ver que, si muchos males asediaban al escritor, en El Salvador lo asediaban los males de afuera y los de adentro, peores aún, lo que hizo de la escritura en nuestro medio una labor casi heroica, fuesen cuales fuesen sus logros.

He comenzado por los jóvenes y me he referido a una honda ruptura, y he citado por último versos de Alfonso Kijadurías, bastión de nuestras letras que constituye en cierta forma un punto de bisagra.

Hablaré ahora de algo particularmente dificultoso para mí. Hablaré de Hugo Lindo, quien fue mi padre, y era el único de nuestros grandes autores viejos que siguió produciendo durante esa guerra cuyo fin no alcanzó a ver. Incluso a mis cincuenta y tres años, mantenerme objetivo con respecto a los progenitores tiene sus bemoles, y creo esto válido para mí y para cualquiera. Pero bien, él dio lo mejor de sí a la cercanía de la muerte, como suele ser el caso. Alguien que ha alcanzado la maestría de la escritura, pero ya no tiene necesidad de "quedar bien" con nadie, sino de decir su verdad, como un legado a quienes vienen detrás, o como una botella que se arroja al mar para un improbable futuro, tiene a su servicio el hondo sentimiento. Quien ya no quiere seducir, sino decir, y sabe cómo hacerlo, lo dice mejor que nadie.

Procuro ponerme literario, objetivo y casi académico, y veo lo que él escribió en sus días últimos como lo mejor que dio El Salvador para entonces. Pero, demás está decirlo, quien tiene un pie en el otro lado se ha apartado del ruido. Esa obra serena, esperanzada y a ratos amarga, pasó inadvertida bajo el estallido de las bombas. Su novela *Yo soy la memoria* apareció bajo el sello de la U.C.A. en reducido número de ejemplares. No tuvo tiempo de ser olvidada, porque para olvidar las cosas hay que conocerlas primero. Hizo una lectura pública de su poema autobiográfico *Desmesura*, casi sin aire pero con voz estentórea. El enfisema pulmonar lo estaba royendo por dentro. Fue una apoteosis. La sala se llenó de gente que lo aplaudió a rabiar. Temo que pocos lo hayan entendido. Si lo hubiesen hecho, quizás se hubieran quedado en sus asientos, cabizbajos.

El crítico y novelista chileno Fernando Alegría me dijo (me perdonarán en adelante el exceso del yo: las circunstancias me hicieron vivir desde temprano en el ámbito de la literatura, y las referencias personales son inevitables) me dijo, repito, estar profundamente impresionado por *Desmesura*, y añadió: "Nunca vi alguien que, como Hugo, hiciera de su biografía un poema. Daré un curso sobre este libro en Berkeley". (Es la Universidad donde trabaja).

Ignoro si lo ha hecho, pero supongo que no, que de algún modo lo hubiese sabido. También quedó en acuerdo no cumplido la decisión de la Real Academia de la Lengua Española, en Madrid, de publicar póstumamente su obra inédita.

Una vez dijo Álvaro Menéndez Leal o Menen Desleal, como dio en firmarse, que él, Álvaro, era mejor prosista y mejor dramaturgo que mi padre, pero era menos poeta. Le hice saber que había oído su juicio, y que lo compartía. Álvaro se quedó callado. Pero entonces vivía aún Hugo Lindo, y no había escrito su versión dramática de *El Cristo negro* de Salarrué, que se equipara a la mejor dramaturgia de Álvaro. Y no había escrito *Yo soy la memoria*. Pero se va olvidando Hugo Lindo, el gran poeta. Se recuerda de él *¡Justicia señor gobernador!*, novela cuyos méritos me parecen discutibles pese a su posteridad escolar. La recomienda el Ministerio.

Nunca antes de la guerra viajaron tanto los salvadoreños, y eso fue en cierto modo enriquecedor. Hubo quienes engrandecieron sus horizontes, aunque a tantos se hallan tragado las presuntas virtudes de la sociedad de consumo, y hubo quienes, hijos de exiliados, crecieron fuera y tuvieron ocasión de formarse en un ambiente cosmopolita y más rico en bienes culturales, y hoy vuelven la vista a la tierra que los vio nacer.

El Salvador, tierra que por fuerza se iba volviendo mítica, fue motivo de inspiración para varios de los desterrados. Tal fue el caso de Manlio Argueta (1935) y Claribel Alegría (1924), o el del cuentista Jorge Kattán (1939), o el del poeta y novelista Roberto Armijo, quien recordaba su Chalatenango a orillas del Sena, o dando sus clases en la Universidad de París. Chalatenango alternado con París es el espacio de su novela *El asma de Leviatán*. Manlio escribía en Costa Rica su novela *Donde bate la Mar el Sur*, tomando la frase de las cartas de Pedro de Alvarado a Hernán Cortés cuando habla de El Salvador. Y pese a vivir fuera de nuestro país desde su adolescencia, Claribel Alegría retorna a él una y otra vez en sus escritos. Cojontepeque, sede de las narraciones de Jorge Kattán Zablah, es el Quezaltepeque de su infancia. Las novelas de Claribel Alegría y Manlio Argueta, por cierto, han gozado de una notable acogida internacional.

Hoy el panorama es muy distinto a como fuera antes de aquellos años aciagos. Volvieron del exilio varios escritores y artistas, unos de visita, otros a radicarse. Las intransigencias fueron cediendo paso al diálogo, en el mundo del arte como en todas las esferas de la sociedad salvadoreña, y ése ha sido quizás hasta la fecha el más notable logro de los Acuerdos de Paz. En esa pieza fundamental de nuestra historia reciente participaron por cierto como negociadores dos poetas, David Escobar Galindo del lado gubernamental y Eduardo Sancho (1948) del lado de la guerrilla.

La labor de Escobar Galindo es enorme, tanto por su prolífica pluma como por su peso en otras áreas de la vida nacional e incluso internacional. Rector de una universidad, miembro de varios consejos dentro del país, miembro del Consejo Ejecutivo de la UNESCO a nivel planetario, aún halla tiempo para publicar un relato semanal y hacer editoriales (los de *La Prensa Gráfica*, aunque no siempre), hacer discursos, preparar prólogos, otorgar entrevistas, intervenir en casi todos los medios impresos de El Salvador, e ir sumando títulos a la extensa lista de sus libros en verso y prosa.

Si bien cuenta con fervientes admiradores, sobre todo en el ámbito oficial, entre las gentes de letras suele reprochársele que la calidad de sus escritos se resiente de esa abundancia. Esto, al margen de quienes lo desestiman por motivos políticos. Soy de quienes piensan que una más severa criba en la incesante cosecha de sus páginas sería saludable. Con todo, sus más agudos críticos son con frecuencia autores que serían incapaces de escribir una mediana página suya.

Curioso es el caso del cuentista Melitón Barba (1925), conocido médico, quien da a prensas sus primeras obras literarias a una hora avanzada, cuando ya no se espera que se manifieste una vocación. *Todo tiro a Jon*, su primer libro, aparece en 1984.

Mas para la generalidad de los salvadoreños, en tiempo de guerra, la literatura se redujo a dos nombres. Roque Dalton, más vivo que nunca, y David Escobar Galindo.

Han pasado esos días pero la literatura sigue siendo marginal. No tiene ni siquiera a su servicio, como antes, una motivación política. Pero también ha crecido el número de salvadoreños, y proporcionalmente el interés por las letras.

Entre quienes volvieron del exilio se cuentan el novelista Horacio Castellanos Moya (1957) y el dramaturgo Giovani Galeas (1960). Ambos se tornaron críticos de la guerrilla a la cual pertenecieron, sin por ello sumarse a las filas del lado contrario. Y tan feroz y generalizada fue la crítica de Castellanos Moya, sarcástico y brillante, que no tuvo más remedio que volver a irse. Odiado y estigmatizado, obtuvo a cambio el éxito de ser leído. Su relato *El asco* se vendió como pan caliente.

Galeas, por su parte, en su libro *La espuma de los sueños*, ironiza con amargor recordando sus convicciones en tiempo de guerra: "En el estallido la consigna usurpó el espacio del verso. El estruendo de la pólvora, el de la música. La marcha marcial el de la danza. El color de la sangre el de todos los colores y su infinita gama de matices. El único teatro posible fue el de las operaciones militares. La voz más alta entonces fue la de mando. La furia se condensó en estética. El mundo se dividió de pronto en este y el otro lado de una trinchera. También el poema. Una pobre realidad en blanco y negro. Y lo único que importaba entonces era la realidad. Esa realidad que medía exactamente veintiún mil kilómetros cuadrados. Nada más. Todo era error más allá de nuestras propias fronteras. La paradoja, un lujo del ocio. La duda, una invención del enemigo, una trampa".

Otros se quedaron creando su obra fuera. Así puede decir Jorge Ávalos (1964):

Como el sol,
yo nací en un horizonte.
Como el sol,
habré de morir en otro.

Los autores que surgieron durante el conflicto y después, abandonaron las formas tradicionales del verso, y entraron directamente al verso libre. Por ello, creo, sus poemas suelen resentirse de falta de musicalidad. Y la música es consustancial a la poesía. Es cierto que, como dijo Darío, "a veces la poesía es sólo de la idea", pero en poesía el cómo se dice es tan importante como el qué se dice, y a veces la poesía la da la sola música de las palabras.

Cultiva Carmen González Huguet (1958) el soneto, y se le ha reprochado padecer de arcaísmo. Creo que esto es en parte verdad, pero cuando va a formas más libres su voz se ve enriquecida por ese conocimiento.

Veamos un fragmento de su poema *Mar inútil*:

Y a estas alturas,
convencido
de ser un mar inútil
¿podría usted decirme
señor de la corbata
dama de los collares
señorita de gasa
cómo un mar se suicida?

Diferente, y único en nuestro medio, es el caso del poeta Carlos Santos (1957) quien hace su aprendizaje de la música de las palabras en el majestuoso verso libre de Saint John Perse.

Van pasando los años. Comienzan a figurar como escritores o escritoras gentes que estaban en su niñez en tiempo de guerra. Las mujeres incursionan cada vez más en las letras. Los intereses y las inquietudes que salen de estas nuevas plumas distan mucho de la literatura que les precede, pero sí la leen. Y si antes las mujeres hacían, en términos generales, más versos que prosa, en la actualidad vemos talentosas narradoras como Jacinta Escudos (1961) o la joven Claudiahemández (1975; ella firma así), que trabajan una escritura experimental.

Si bien a lo largo de este artículo he citado apenas un fragmento de prosa, y en cambio varios poemas, ello se debe a que es más fácil mostrarlos íntegros por su extensión, o más fácil escoger fragmentos significativos. Pero ello no quiere decir que la prosa no haya tenido su importancia, y grande.

En los últimos años hemos visto publicarse obras como los *Cuentos medievales* de Waldo Chávez Velasco (1932), o *Tunil*, novela hecha de cuentos encadenados de Eugenio Martínez Orantes. En *El libro de los desvaríos,* su primer y único libro hasta la fecha, Carlos Castro (1944) incursiona con acierto en la novela histórica, retrazando los pasos del espíritu liberal. Cuentistas nóveles como Salvador Canjura (1968) o Rafael Francisco Góchez (1967), tienen ya una obra apreciable.

El caso de Góchez es el que podríamos llamar de las vocaciones hereditarias, pues es hijo del poeta Rafael Góchez Sosa. Junto a él podemos situar a la poeta María Cristina Orantes (1955), hija de Eliza Huezo Paredes y del escritor guatemalteco Alfonso Orantes. Una hija y un hijo del poeta Rafael Mendoza (1943), Mezti Súchit (1969) y Rafael (1979), son también poetas, y Mauricio Vallejo Márquez (1979), es poeta como su padre, Mauricio Vallejo.

Y por último, como más evidente producto de la guerra, situemos la reflexión. La reflexión literaria. Siempre fue poca en nuestro medio, y hoy se multiplica y fortalece. Rafael Lara Martínez (1952), Miguel Huezo Mixco, Giovani Galeas, indagan a través de ella lo que hay de más profundo en nuestra patria, en tanto Carlos Cañas Dinarte establece acuciosamente una historiografía de las letras salvadoreñas.

Mucho habría que agregar, y hay nombres que por fuerza se me quedan en el tintero, y no por falta de aprecio. He querido destacar las grandes líneas y ejemplificarlas, pero la obra literaria, recordémoslo, es la labor de un solitario ser humano, abstraído, en silencio, necesariamente aislado.

Ricardo Lindo. Estudió en España Filosofía y Letras. Realizó estudios de publicidad y psicología en la Universidad Sorbona de Francia. Tiene una obra fecunda que abarca la poesía, la crítica, la narrativa, la traducción y la pintura. Ejercitó temporalmente la diplomacia como agregado cultural en la Embajada de El Salvador en Francia y posteriormente en el Consulado de El Salvador en Suiza.

OJALÁ.
EMERGENCIA CULTURAL EN EL SALVADOR

Beatriz Alcaine

La *ciudá*

"En medio de todo, nuestra ciudad, en su estado actual, aunque no responde a ningún plan divino ni humano, no por ello deja de constituir un exponente fiel de nuestra cultura"[1]

Abajo

Año 2000, San Salvador en el Centro de América: gris, caliente, hiperpoblada. Gente, gente, gente y más gente llena el centro de la ciudad. Gente caminando en las calles, entre cientos de miles de carros, de buses, de taxis, microbuses y más carros. Millón y medio de personas en apenas el 3% de la superficie total del país. La mayoría de las aceras ha desaparecido. Una tras otra, las ventas ambulantes han ocupado su lugar. Se venden mangos verdes, bolsas de agua helada, ropa americana de segunda y de tercera, productos plásticos *made in Taiwan*, espejos, cientos de sombreros de terciopelo rojo con enorme girasol... Buses y microbuses, como latas de sardina, compiten entre sí a toda velocidad. Ahora llevan brillantes CDs colgando del parabrisas y del retrovisor, girando sin parar. Suenan con estridencia las más recientes canciones gruperas, del *tex-mex*, de la cumbia y una que otra salsa romántica. Estas latas echan chorros de humo, gris también. Los desempleados llenan los parques y las plazas. En La Plaza del Trovador se escuchan al mismo tiempo las canciones de unos veinte combos, tríos y mariachis. Son muchos y muy buenos negocios los *chupaderos* y los expendios de aguardiente.

Arriba

Y más arriba, más cerca del volcán, donde las calles son un poco más anchas, existe la cultura de los *shopping malls* que surgen como hongos en tiempo de lluvia. Algunos incluso huelen a Miami y tienen pista de hielo para patinar. No sólo sirven para comprar, también para dar un paseo viendo las vitrinas, comer pizza o pollo campero, ir al salón de belleza, a hacer trámites en la oficina de Migración o al banco. Todas las emisoras de radio suenan igual. En las salas de cine, *Mi Abuela es un Peligro*, *Los Picapiedra II*, *La Momia*, *No nos dejes colgadas*... Como dice Jorge Dalton: "el basurero de todas las películas de mala calidad que se producen en Hollywood". Por allí cerca están los grandes hoteles, las tiendas de cuadros donde exponen los pintores, las pocas buenas librerías, los centros culturales de las embajadas, los buenos cafés. En los semáforos, docenas de niños limpian los parabrisas por una moneda, decenas de mujeres venden frutas a través de las ventanas de los automóviles, los hombres venden sacudidores o cargadores para celular y los viejos, los ciegos y los mancos piden limosna. En las madrugadas después de unas cervezas en la Zona Rosa, los niños "bien" convierten las avenidas en pistas de carrera y corren sus Hondas y sus Golfs reformados a las más altas velocidades. En el juego matan juezas, se matan a sí mismos. Ven televisión por cable y *chatean* por

[1] Huezo Mixco, Miguel, "La Piel Dura de la Ciudad", en *Tendencias* , 48.

internet. Acostumbran llevar los vidrios lo más polarizados posible para evitar los secuestros o en su defecto, las miradas de envidia que sus haberes suelen generar. Hay casinos, ventas de hamburguesas, discotecas, clubes deportivos, muchos gimnasios, clínicas de reducción de peso y *barras-show*.

Adentro

Arriba y abajo, "el aire de la ciudad se torna crecientemente irrespirable, no existen suficientes espacios de recreación, y el déficit de vivienda parece cada vez más difícil de cubrirse. La basura intoxica la mayor parte de sus calles y no parece haber administración capaz de disipar los riesgos que supone la sobreabundacia de las propias excrecencias de los moradores de esta ciudad"[2].

La inseguridad y el miedo son común denominador. La incertidumbre, el sentimiento más conocido por todos los salvadoreños de hoy. A lo largo de la década de "paz", "Hemos avanzado en reconocer que la violencia de guerra se transmutó en criminalidad, en individualismo feroz, en cinismo y arrogancia. Ahora nos toca asumir que la tolerancia, como nueva cultura, es un ejercicio diario de aprendizaje de humanidad perfectible a partir de la crítica política, social e individual, porque la complacencia es la parálisis del cambio"[3]. Ante el vacío espiritual y la degradación de los valores que se ha vivido durante y después de la guerra, han surgido cientos de iglesias. El fanatismo religioso crece aceleradamente, fortaleciendo tendencias conservadoras y en muchos casos incluso mojigatas. Este conservadurismo religioso hace aún más difícil el surgimiento de una cultura democrática y libertaria.

Nos enorgullece ser "los hacelotodo, los vendelotodo, los comelotodo... guanacos hijos de puta". Nos perdemos cada vez más en el laberinto de la identidad nacional. Los valores culturales alcanzan niveles grotescos de "norteamericanización": nuestra forma de vestir, nuestros hábitos alimenticios y nuestra visión del mundo se parecen cada vez más a la de los estadounidenses. Poco a poco, muy lentamente, estamos recuperando la capacidad perdida de tener pensamiento propio, mente crítica y abierta; de entender que todo lo bueno tiene algo de malo y viceversa. "Los salvadoreños, en el decurso del tiempo hemos sido arrebatados, pero no audaces; hemos sido estoicos, pero no pacientes. Ni el arrebato ni el estoicismo sirven para la democracia. Por eso, ante los retos de ésta, nos desesperamos con facilidad y nos frustramos a las primeras de cambio"[4]. Nos es difícil así, entender que la salvadoreñidad es un proceso abierto y dinámico, el descubrimiento de nuestro pasado y presente y la creación de nuestro futuro; que es un proceso constante de conocimiento y transformación.

Un amigo periodista decía con irónico orgullo que en El Salvador somos muy cultos porque "hay más universidades que en Francia, aunque la mayoría estén en la cochera de una casa". Luego de una "limpia", quedan unas treinta universidades sólo en San Salvador. Año tras año egresan miles de licenciados en computación, mercadotecnia, administración de empresas y comunicaciones.

---

[2] Id.

[3] Cuenca, Breny, "Paisaje después de la batalla", en *Tendencias* , 69.

[4] Escobar Galindo, David, "Democracia: la apremiante paciencia", en *Tendencias,* 78.

La Universidad Centroamericana de los jesuitas, que ofrece quizás el más alto nivel académico, ha cerrado la carrera de Letras, y Filosofía tiene quince alumnos. Se cerró el Bachillerato en Artes. No existen licenciaturas en música, teatro, danza, cine, historia del arte o gestión cultural. La licenciatura en Artes de la Universidad Nacional no tiene profesores ni quien la dirija. En 1999 el Centro Nacional de Artes (CENAR), tuvo tan sólo una alumna en el Taller de Grabado impartido por excelentes maestras japonesas. El arte se entiende como un pasatiempo y no como una profesión. Aquí "estamos acostumbrados a los fracasos culturales, con escaso o nulo apoyo de los sectores público y privado a la cultura que, por ignorancia o voluntaria omisión, es vista aún, no como la base esencial de todo desarrollo, sino como innecesaria y superflua"[5]. Tampoco la Reforma Educativa impulsada por el gobierno de ARENA da importancia a las expresiones artísticas. "Las artes pueden y deben jugar (un) papel de definición del futuro que anhelamos. Para hacerlo, necesitan ser consideradas no como un lujo, sino como un valor en sí, como una herramienta para el desarrollo humano. Ello implica un apoyo mucho mayor por parte de nuestra sociedad, especialmente por aquellas instituciones responsables de nuestro desarrollo cultural para crear nuevos patrones de excelencia, desarrollar nuestros futuros líderes y apreciar el arte"[6].

Al fundar el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, en noviembre de 1990, el entonces presidente Alfredo Cristiani aseguró: "el establecimiento de Concultura responde a la necesidad de un equilibrio en el cual el Estado comprende que no puede ser el rector del pensamiento y la creación, pero que debe desempeñar una función decisiva en la promoción y subsidio de instituciones culturales y de los servicios apropiados para que los bienes de la cultura sean accesibles a los más amplios sectores de la población". El papel lo aguanta todo. Un discurso es un discurso.

El Salvador posee una clase política sobrepoblada pero carece de una clase intelectual. Las iniciativas independientes de los pocos intelectuales por fomentar el pensamiento, la reflexión, la creatividad, han muerto por falta de apoyo. La revista *Tendencias* dirigida por los analistas Breny Cuenca y Roberto Turcios es una joya en un país que carece de bibliografía sobre la historia de su cultura y del desarrollo de las ideas. Murió silenciosamente. No hubo reacción. Ni siquiera por parte de las estructuras estatales creadas para "propiciar condiciones de libertad cultural, tan indispensables para que los miembros de una sociedad manifiesten su poder creador"[7]. Dirigido por Horacio Castellanos Moya, *Primera Plana*, el primer periódico de la posguerra, fue "un esfuerzo para superar la cobardía intelectual y por decir lo que mucha gente no quería oír". Participó en el esfuerzo mucho talento joven imprimiendo frescura e inventiva al periódico, con una actitud lúdica cargada de humor, pero fracasó como empresa comercial y tuvo una efímera existencia de apenas diez meses. *El Búho*, otro esfuerzo del grupo Tendencias, publicado mensualmente como suplemento cultural de uno de los principales periódicos, duró apenas un año. El proyecto de *Intercambios Culturales* impulsado por el pintor George Moore, la *Academia de*

---

[5] Galeas, Giovanni, "El esplendor de la creación artística", citando a Federico Mayor Zaragoza, Director General de la UNESCO, en *Tendencias,* 69.

[6] Hisaka Silva, Miya, "El arte de puntillas", en *Tendencias,* 72.

[7] Cristiani, Alfredo, Discurso de instalación de *Concultura*, noviembre de 1990.

Teatro William Shakespeare de la actriz Isabel Dada, *La Posada del Circulante* del director de teatro Baltasar López, *El Diletante* de Sol del Río, la *Galería El Colibrí* de la historiadora del arte Astrid Bahamond, todos grandes esfuerzos que han muerto prematuramente y no han tenido entierro. "Dentro del período de posguerra, al Estado le correspondería conllevar políticas culturales dentro de las cuales, la labor artística esté profundamente analizada. Luego de la firma de los Acuerdos de Paz, nos encontramos con una situación institucional cuestionable en cuanto a sus planteamientos; podemos constatar un divorcio entre las políticas culturales institucionales y la labor cultural que desarrollan también los artistas salvadoreños. En efecto, se encuentran ellos notablemente desamparados por parte de la institución centralizadora cultural y su rol de facilitadora en cuanto a la consecución de becas, asistencia a eventos internacionales, evaluación seria y transparente del trabajo artístico, y la promoción de un trabajo curatorial profesional"[8].

Y aún siendo tan poco fértil el campo para que nazcan manifestaciones artísticas e intentos creativos, estamos quienes hemos decidido no morir "pensando en lo bonita que habría sido la vida y todo lo demás —si la lucha no hubiera sido tan dura— en el país enano que le vino a uno a tocar", y nos lanzamos con fe ciega a la aventura.

El pabellón de las artes

El primer gran acontecimiento surgió precisamente en la finísima línea que divide el período de la guerra y la "paz", dos meses antes de que se firmaran los Acuerdos de Paz. Francisco Hasbún, abogado de profesión, gestor cultural de corazón y amante del arte, tuvo la capacidad de generar una propuesta nueva, fresca, participativa, sin precedentes, con el patrocinio de una transnacional:

> "No ruptura, sino mutación, reunión de fuerzas creativas, comunión de locos para quienes el sentido de la vida pasa por otras coordenadas, lejos de la perversión autodestructiva que ha atormentado a la patria por más de una década. Evento sin parangón, destape de un rostro de la salvadoreñidad que había permanecido oculto, al menos disperso, o soterrado por la carnicería. Esto y más fue el Pabellón de las Artes, abierto del 4 al 21 de noviembre (1991) en las instalaciones de la Feria Internacional de San Salvador.
>
> Pintura, escultura, teatro, música, literatura, cerámica, folklore, danza: un espacio abigarrado de colores, una ruta para intuir lo que nos hemos negado, una aventura que sólo pudo ser expresión de esa nueva sensibilidad que abrirá la posguerra, una sensibilidad que incluye, conjunta, imagina, crea.
>
> (...) un punto de partida salto, a lo probable, esfuerzo de anticipación. (...) porque implicó otro sentido de lo popular, sin

[8] Janowski, Janine y Bahamond, Astrid, "Mitos Cruzados Arte 2000", en *La Huella de Europa en El Salvador*, mayo de 2000.

retórica paternalista, ni concesiones populistas en la concepción artística, sino gracias a las más de trescientas mil personas que recorrieron sus pasillos y asistieron a sus espectáculos. (...) porque evidenció que las grandes transformaciones históricas que vive la nación tienen una inmediata repercusión cultural y, por lo mismo, tendrían que expresarse en el terreno del arte y la creatividad (...) demostró que la iniciativa individual y de grupo, con el apoyo de la empresa privada, es suficiente para llenar espacios culturales que la burocracia gubernamental busca acaparar con discursos, elefantes blancos y sectarismos.

(...) Lejos estamos de un poderoso movimiento artístico que proponga, desde la especificidad de su producción nuevos senderos. La polarización, el aislamiento y precisamente la falta de promoción cultural durante más de una década, han restringido horizontes, perpetuado lenguajes caducos, cerrado oportunidades a probables talentos. (...) enhorabuena si el Pabellón de las Artes ha servido para despertar el afán de búsqueda, para redimensionar el arte como componente básico del ser nacional.

(...) Francisco Hasbún, principal motor del Pabellón de las Artes, hizo posible una experiencia que, sin alardes triunfalistas, podría denominarse fundacional, referente indispensable, parámetro de imaginación, en un camino impredecible, pero que podría conducir a un florecimiento artístico que colabore con la creación de una nueva cultura nacional"[9].

Dos años más tarde, Francisco Hasbún repitió con éxito la experiencia, pero poco tiempo después le fue descubierta una leucemia que no pudo ser combatida ni con los tratamientos más modernos. Enorme y muy sentida pérdida. Antonio Lara, pintor de origen nicaragüense, retomó la iniciativa y montó el Tercer Pabellón de las Artes, con menos recursos pero igual entusiasmo. El Cuarto y el Quinto fueron organizados por Concultura. Al perder su carácter independiente y volverse institucionales, los Pabellones perdieron su impacto original, no contaron con el suficiente patrocinio, dejaron de ser divertidos y la afluencia de público disminuyó dramáticamente. No ha habido precisamente un "florecimiento artístico" como deseaba Castellanos Moya, pero algunas semillas han germinado a pesar de lo infértil del suelo.

La luz de La Luna

Junto a la experiencia del primer Pabellón de las Artes, en esa misma finísima línea divisoria, nació La Luna. La Luna, Casa y Arte, casi-arte, espacio abierto al tiempo, la magia y la imaginación. Una propuesta estética en sí, una gran instalación, a la vez que espacio de proyección de otras propuestas artísticas. Un proyecto privado, independiente, autogestionario que combina arte y entretenimiento. Una mezcla de barca-fe con escenario. El sueño y la

---

[9] Castellanos Moya, Horacio, "Recuento de Incertidumbres", en *Diario Latino*, 23 de noviembre de 1991.

necesidad de un grupo de artistas y creativos salvadoreños que, en su mayoría, volvíamos después de años de destierro en distintas culturas, y no encontrábamos espacio para crecer.

La lógica apuntaba a que éste sería un proyecto "desechable", argumentando por un lado que los salvadoreños no estaban listos para asimilar un concepto tan novedoso —en este país no había nada parecido— ni estaban interesados en cuestiones del arte; y por el otro, que el grupo no contaba con la experiencia y la capacidad de gerenciar una empresa. Empresa que además, se iniciaba sin ningún capital. La magia venció a la lógica e hizo que el día de la apertura, el 6 de diciembre de 1991, La Luna no estuviera llena sino desbordada: doscientas cincuenta personas de distintas edades, gustos, nacionalidades e ideologías celebraron una gran fiesta en la casa de la Calle Berlín, que había sido preparada para recibir a cuarenta. "Hacía falta un lugar donde, gracias al clima intelectual y artístico, el parroquiano pudiera llegar a leer, escribir o pasar el rato, sin sufrir las chabacanerías de los antros cerveceros o de las pastelerías para niñas ricas"[10]. Las carencias de experiencia y capacidad se han ido compensando con altas dosis de creatividad, entrega, amor, disciplina y vocación. Como propuesta: vencer los miedos, recuperar la risa y la capacidad de divertirse sanamente, tolerar y respetar las diferencias, despertar la capacidad de creer y de crear. Como misión: lograr un equilibrio entre aspectos puramente empresariales, la promoción artística y el fomento de la creación. Dicho de otra manera: atrapar la luna con las manos, manteniendo los pies en la tierra.

El grupo original de ocho socios se desmembró al cabo de tres años, cuando la primera gran crisis evidenció lo cuesta arriba que era mantener el "éxito" obtenido y lo difícil que resultaba generar suficientes recursos para que todos viviéramos dignamente de nuestro trabajo en La Luna. Alvar Castillo decidió volver a México para terminar su licenciatura en música, Camila Sol y Óscar Soles se dedicaron de lleno a la pintura, Carmen Elena Trigueros hace magia, entre la pintura y los hijos, Ana del Carmen Benítez volvió a su profesión de bibliotecaria en la Universidad Nacional, Daniela Heredia maneja con éxito La Ventana, y las más testarudas, Gracia María Rusconi y quien esto escribe, seguimos hoy batallando contra mil dificultades, pero felices porque amamos lo que hacemos. Casi nueve años más tarde, aún buscamos el "punto de equilibrio" y la fórmula para que el proyecto no sólo se autosostenga sino que genere recursos para impulsar y desarrollar otras lunas, lunas errantes, y esto, manteniendo precios accesibles para la mayoría.

Murales en las paredes, cuadros pintados "en directo" —frente al público— al ritmo del jazz, menús hechos a mano sobre viejos LPs, esculturas modernas mezcladas con fonógrafo y antiguas máquinas de coser, mesas y sillas pintadas por los mismos parroquianos, móviles y colgajos, estructuras de bambú; todo cambiante y siempre en movimiento. Una propuesta ecléctica de muy bajo presupuesto, construida con elementos cotidianos y mucho color, que genera un ambiente relajado y cotidiano. Una gran instalación en constante evolución. El arte a la altura de los ojos, arte que sí se puede tocar. Las paredes de La Luna, una alternativa para los artistas plásticos jóvenes que no tienen

---

[10] Castellanos Moya, Horacio, *La Otra Luna,* "Recuento de Incertidumbres", en *Diario Latino.*

cabida en las pocas y exclusivas galerías. "Es un espacio de diferentes niveles, con partes abiertas al cielo y partes tapadas. Paredes llenas de pinturas que lo asemejan a un taller de artes. Dotado de pista de baile, se realizan sesiones de jazz y dispone de rincones tranquilos en los que poder platicar. Nada es ortodoxo en La Luna. Todo es artísticamente bohemio"[11].

El escenario —poblado cada noche por cantautores, grupos de jazz, bailarines, poetas, jóvenes tocando rock y otros no tan jóvenes cantando boleros, tangos o *rock and roll*— ocupa el centro del espacio y también cambia su fisionomía según la ocasión. Un cuadernillo blanco y negro se diseña cada mes, con textos sobre la luna y la programación de cine, conciertos, recitales, menús, y otras actividades.

Sobre todo para el rock y el jazz, el escenario de La Luna ha sido fundamental. A diferencia de los pocos lugares que presentaban música en vivo y exigían la interpretación de los éxitos comerciales del momento, La Luna empujaba a los grupos a presentar conciertos de música original y abrió un espacio para que los más jóvenes pudieran experimentar. Los grupos de rock "hecho en casa" se multiplican, mejoran su calidad, han creado un público, organizan conciertos en que participan hasta 16 bandas con distintos estilos, han logrado que su música suene en la radio y que los periódicos hablen sobre ellos. Hay incluso alguno de los que creció en La Luna que considera que ya está al nivel de conciertos masivos y no para tocar en "bares donde caben doscientas personas".

Uno de los fundadores de La Luna, Alvar Castillo, creó varios cuartetos de jazz, junto a músicos populares y músicos de la Sinfónica Nacional. Aunque desafortunadamente la mayoría de ellos emigró en busca de mejores condiciones, los que se quedaron y otros músicos más jóvenes continúan el esfuerzo. En coordinación con las embajadas, se imparten talleres gratuitos con los jazzistas que visitan el país. Esporádicamente se ha logrado el patrocinio de la empresa privada para invitar a grupos con reconocimiento internacional. De forma totalmente independiente, Ricky Loza, jazzista salvadoreño radicado en Washington D.C. realiza cada año un festival de jazz en el que participan talentosos músicos norteamericanos junto a los músicos nacionales. En noviembre de 1999 una marca brasileña de cigarros produjo un gran evento multidisciplinario en el Anfiteatro de la Feria Internacional. La Luna estuvo a cargo del diseño y la producción de un *happening* que duró ocho horas, en el que participaron más de treinta artistas de distintas disciplinas, cuatro bandas internacionales de jazz y dos locales. Se armaron instalaciones de gran formato, catorce pintores trabajaron lienzos de dos por dos metros, jóvenes crearon personajes en zancos, estatuas vivas, y el público podía participar en la creación de objetos de barro y talla de yeso. La idea tuvo una excelente acogida aunque desafortunadamente, debido a una mala campaña publicitaria, la afluencia de gente no fue la esperada.

La experiencia de La Luna ha motivado a otros artistas a intentar proyectos de similar naturaleza y ha contribuido a crear una nueva zona de vida nocturna en la ciudad. Una zona intermedia que no está ni arriba ni abajo. A lo largo de la década ha habido muy buenas propuestas de empresas culturales

---

[11] García Curado, Anselmo, *Cafetines con Pedigrí*, Editorial Zendrera Zariquiey, Barcelona.

que, por las ya conocidas condiciones, no han logrado mantenerse: Las Puertas, El Sur —con una excelente oferta de cine-arte—, La Posada del Circulante —produjo la jornada Arte Erótico *versus* Necrofilia en la que participaron pintores, escultores, fotógrafos, teatreros, *performers*—, El Diletante, Bohe-mía (el único espacio que ha producido una noche de *strip-tease* en que los jóvenes poetas Otoniel Guevara, Roberto Turcios y Elmer Menjívar se propusieron "desnudar el cuerpo y el alma"). Los lugares que han puesto más énfasis en lo comercial, dándole un toque cultural, han tenido mucha mejor suerte: La Ventana, Los Tres Diablos, Los Celtas, El Arpa.

La casa de la Calle Berlín es mi casa de infancia y gracias a ello hemos podido acondicionar el lugar y no ahogarnos con rentas impagables. Las distintas alcaldías municipales, de derecha y de izquierda, han intentado cerrar La Luna, más que por las protestas de los vecinos, por incomprensión de nuestra propuesta, por falta de políticas culturales claras y carencia total de planificación urbana. No es un capricho ni por azar que La Luna esté en esa ubicación. A pesar de que el documento de Política Cultural del Gobierno Municipal para la Ciudad de San Salvador, aprobado el 2 de diciembre de 1999 se plantea como principios entre otros: "Autogestión: impulsar y estimular acciones e iniciativas que permitan que hacedora/es y creadora/es de arte puedan autogestionar sus esfuerzos. Respeto a la creatividad, amplitud en las diversas formas, métodos y modos de expresar, crear o proyectar la obra artística, folklórica, artes populares y demás producción cultural", seguimos gastando mucha de nuestra energía creativa en trámites burocráticos, recursos de amparo ante la Corte Suprema de Justicia y reuniones con los concejales. Como me dijo Joaquín Sabina una madrugada en La Luna: "Tía, pero ve también el que os quieran cerrar es señal de que estáis haciendo algo bueno". Nada ha sido más difícil que obtener la legalidad y que nos otorguen los permisos de funcionamiento. Sin embargo, muchos de los concejales e incluso el Alcalde y su secretario privado visitan La Luna y los "lunáticos" trabajamos para la Municipalidad.

A principios del presente año, se echó a andar la Fundación La Luna, entidad sin fines de lucro, para desarrollar los aspectos más asociativos y fortalecer los fines sociales del proyecto. Junto a artistas y gestores culturales de la región, está trabajando en la consolidación de EnREDarte, una red centroamericana de proyectos culturales independientes. En marzo de 2000, como proyecto de la Fundación Luna se abrió La Luna del Centro en una exquisita casa de los años 30, que combina la arquitectura de la época con una moderna sala de teatro. Dentro de la casa se gesta, junto con los actores chilenos del Teatro del Cuarto Creciente, la base de una escuelita de Artes Callejeras, formando a un grupo de jóvenes en la construcción y manejo de zancos, acrobacia, malabares y actuación.

Este Proyecto de Luna en Creciente pintó de colores San Salvador, al participar en los tradicionales Desfiles de Correos y Comercio que forman parte de las Fiestas Patronales de la ciudad de San Salvador. Contratados por el Comité de Festejos de la Alcaldía Municipal creamos una comparsa compuesta por catorce percusionistas, seis zanquistas y treinta personajes con exóticos pero sencillos vestuarios nacidos de la mera imaginación de cada quien. Se hicieron volar banderas, sombrías y listones de colores. Una propuesta estética *kitsch* y postmoderna atravesó San Salvador a ritmo de Batucada, detrás de las

bandas de guerra de cadetes rígidos y rapados que salen a desfilar año tras año. Esta fiesta de colores fue recibida con regocijo por los citadinos, quienes se fueron sumando a la comparsa. Pero una golondrina no hace verano y La Luna no ha sido la única en andar el camino.

Grandes esfuerzos

Otros proyectos independientes van abriendo nuevos espacios, a pesar de las dificultades.

En 1994 Miya Hisaka, coreógrafa japonesa-norteamericana, fundó CELARTE, Centro para el Liderazgo en las Artes y el TDC, Teatro de Danza Contemporánea de El Salvador, que reúne a los pocos bailarines y bailarinas profesionales. CELARTE, con apoyo de una fundación norteamericana y de Concultura, busca "preparar a la siguiente generación de líderes artísticos con una visión integral de las artes". El TDC ha realizado varias giras por Estados Unidos y durante el mes de agosto, realizó presentaciones en plazas y parques de la ciudad y llevó su trabajo con éxito por el interior del país.

En el teatro existe una experiencia muy rica y se da fuera de la capital, en la ciudad de Chalatenango. Desde 1993, un colectivo de tres personas, dos de origen campesino y un español, formaron el Teatro Nuevos Tiempos. En estos siete años han montado veinte obras de creación colectiva, presentándose en todas las comunidades de la zona, han promovido tres Festivales de Teatro Chalateco, han creado cuatro escuelas de teatro en distintos municipios de Chalatenango y durante 1999 realizaron una gira por Guatemala y Honduras.

Con el Museo de la Palabra y la Imagen, el venezolano Carlos Henríquez Consalvi está haciendo un importantísimo aporte a la recuperación de la memoria histórica de los salvadoreños, montando exposiciones itinerantes que recogen documentos y objetos que cuentan la historia y hablan sobre los personajes más importantes de la cultura y la política. Lo innovador es la forma de presentar los materiales, en instalaciones artísticas e interactivas que llegan a amplios sectores de la población.

En la ciudad de Suchitoto, un grupo de jóvenes ha creado La Casa de los Mestizos, proyecto que abre nuevos espacios para la música, el teatro y las artes plásticas, contribuyendo a descentralizar el quehacer artístico. En esta casa Ricardo Lindo montó su Exposición Invisible, la primera exposición de pintura en la que no había ni un solo cuadro cuando llegaba el público.

La antropóloga y rockera Lorena Cuerno ha llevado el rock a los parques, a las cárceles y a la calle. Durante los últimos cinco años, con su proyecto Rock en la Calle, Lorena realiza conciertos en zonas marginales de alto riesgo, trabajando con jóvenes de las maras. Ha organizado tres festivales en las plazas del centro de la ciudad y en el interior del país, con la participación de al menos diez bandas jóvenes. Además, ha impartido con éxito talleres de literatura y rock en los penales.

En el rock también el músico Chente Sibrián deja su marca. A pesar de que se encuentra en una silla de ruedas y con artritis deformante está enseñando a muchos jóvenes en este género y apoya la organización de otra cara más "pesada" del movimiento rockero, el Rocker´s Club que reúne en la

Federación Nacional de Sindicatos los Trabajadores (FENASTRAS), a unas doce bandas de*grind, death y black*.

El proyecto Bajo Tierra está formado por un grupo de artistas jóvenes que realizan una interesante búsqueda en el campo de las instalaciones, combinando la plástica con la poesía, tratando temas sociales e interviniendo en espacios públicos.

Dentro del "boom" que ha habido en la literatura, se destaca la novela *El Asco* de Horacio Castellanos Moya, que ha logrado provocar reacciones y crear gran controversia por su análisis crítico de la "salvadoreñidad". El primer tiraje de la novela se agotó rápidamente. Lamentablemente, Horacio se unió a la lista de los artistas que han tenido que buscar espacios de crecimiento fuera de El Salvador y su última novela *La Diabla en el Espejo*, fue publicada este año en Madrid.

Se está hablando de la construcción del primer Museo de Arte Moderno de El Salvador. La pintora Camila Sol comentaba que "ojalá no se quede en un espacio con cuadros colgados. Ahora, en el siglo XXI el arte es más integral. Espero que tenga al menos una sala para realizar instalaciones, multimedia y que exponga también manifestaciones de arte conceptual". Ojalá.

Y ojalá también que las nuevas generaciones recuperen la capacidad de protestar creativamente contra lo que consideran injusto, de pelear por sus derechos y de proponer formas para salir del *impasse*. No podemos esperar que el Estado y sus instituciones cambien por su propia cuenta. Nosotros, desde la ciudadanía tenemos la responsabilidad de empujar los cambios. Se necesita perseverar. Como bien dicen los sabios orientales, "la perseverancia trae ventura y quien persevera alcanza". En medio de lo gris y del humo, contra corriente, son las iniciativas artísticas y culturales independientes las que generan una nueva energía creativa, transformadora, motriz y generosa.

Beatriz Alcaine. Artista, instaladora, promotora cultural y diseñadora de ambientes. De 1981 a 1985 inicia en México la carrera de Ciencias de la Comunicación y trabaja como periodista de la Agencia Independiente de Prensa (AIP). De 1985 a 1989 realiza en París estudios de teatro en la Universidad de Saint Denis. En Managua trabaja como guionista, directora y actriz del programa de radio-teatro *El Comedor de la Niña Tencha*. En 1991 funda La Luna, Casa y Arte, espacio cultural emblemático en El Salvador. En 1993 participa como bailarina en las coreografías de Eunice Payés *Lazos Profundos*, *Las Tres Caras de Eva* y en 1997 en *Encuentro de Dos Mundos*. En 1995 realiza una instalación funcional del concepto de La Luna en la ciudad de Arthus, Dinamarca, dentro del Festival Multicultural Spejl in Danskar. Cofundadora de El Circodélico, grupo experimental de multimedia primitivo.

LA PERSPECTIVA DE LA BICULTURALIDAD. EL SALVADOR-ESTADOS UNIDOS (ENTRE SALVADOREÑOS)

Lorena Cuerno

El Salvador experimentó en la década de los ochenta un éxodo sin precedentes. Por diferentes motivos, nuestros compatriotas tuvieron que emigrar rompiendo todo tipo de fronteras y leyes con un solo objetivo: irse del país y buscar en otros horizontes un medio de vida que les permitiera vivir con dignidad, pero... la realidad, la implacable, se encargó pronto de darle a conocer a nuestra gente, que el sueño americano, no era más que eso, un sueño.

En 1992 se firman los Acuerdos de Paz. Para muchos significó la esperanza de un país democrático con oportunidades para todos, para otros el retorno forzado a un país que les era ajeno, del cual sólo sabían por sus padres, que había estado en guerra, pero no tenían ningún sentido de identificación, ni con la cultura ni con la visión del mundo de los salvadoreños.

Los famosos deportados, que en su gran mayoría eran personas con problemas legales, es decir, que habían cometido un delito mayor como robos a mano armada, asesinatos, participación en riñas tumultuarias de pandillas, agresiones de diferentes tipos, etc., al ingresar al país no encontraron más que dos opciones: crear o participar en las pandillas volviendo a incurrir en delito o marginarse, siempre con la intención del regreso a los Estados Unidos; y los deportados que no tenían conflicto con la ley estadounidense y fueron expulsados del país por su carácter de ilegales sólo vinieron a engrosar las filas de desempleados ya existentes.

Los salvadoreños que emigraron del país cuando aún eran niños, carecen de un sistema de identificación y adaptación a los patrones culturales precedentes en El Salvador. Crecieron y se educaron como latinos marginados, sin embargo, absorbieron "el modo de vida americano", acostumbrándose a la manera de vivir del gueto, bilingües por obligación, perdiendo poco a poco su identidad cultural como un mecanismo de defensa ante un medio hostil. En el caso de los que nacieron en Estados Unidos la situación es aún más grave, ya que la inmensa mayoría, aunque son bilingües, su idioma es el inglés y el español lo aprendieron como parte de sus relaciones filiales; su sentimiento de identidad, dato curioso, es mucho más fuerte que aquellos que nacieron en El Salvador y emigraron.

Al plantear el análisis de los procesos biculturales no podemos obviar el mundo de los conceptos, como un punto de partida para tener un marco teórico que nos permita ser más consecuentes con los criterios.

La identidad cultural plantea un mecanismo de exclusividad e incorporación, en donde la comunidad comparte valores culturales

fundamentales[1], la adscripción cultural está determinada por el origen y formación de la persona, cuyos fines sociales son de interacción al grupo con el que comparte idioma, costumbres, tradiciones, vestido, tipo de vivienda, normas de moralidad y patrones bajo los cuales se juzga la manera de actuar y un modo general de vida.

De igual manera, la identidad implica una serie de restricciones en cuanto a las funciones que un individuo puede desempeñar, así como las relaciones que puede establecer con otros individuos para realizar diferentes clases de transacciones. En otras palabras le define los diferentes tipos de personalidades sociales que puede asumir en el entorno de su identidad cultural y bajo la presión de los patrones sociales de su cultura.

Y hablando de cultura, al respecto podemos encontrar un sinfín de acepciones, dependiendo de las categorías que se manejen para su análisis, así en nuestro caso estaríamos retomando la cultura en términos de su producción, distribución, circulación y consumo[2]; en este esquema la cultura se divide en campos culturales: Cultura académica, de masas y popular. De igual forma se encuentran divisiones entre las mismas culturas populares a partir de sus especificaciones que pueden estar determinadas por regiones o comunidades: cultura popular urbana, cultura campesina, cultura de frontera, cultura étnica, que comparten un mismo espacio geográfico, lingüístico, social, histórico, pero que tienen sus propias formas de manifestación y de defensa de los patrones que rigen su identidad cultural.

En nuestro caso, al plantear lo bicultural en la relación entre los Estados Unidos y El Salvador, y particularmente entre los salvadoreños que viven en cualquier región de los Estados Unidos y de nuestro país, es importante remarcar la relación que se ha establecido entre las formas artísticas y las estructuras sociales de ambos países, no sólo a nivel económico social o psicológico, sino en la necesidad que existe entre los salvadoreños de integrarse de manera armónica en cuanto a su identidad cultural.

A nivel de Gobiernos entienden la relación bicultural como una manera de desarrollo económico, en donde se "comparten" Mc Donald's, Blockbuster, ropa usada "americana" y muchos otros artículos impuestos por la sociedad de consumo estadounidense; en otro plano los salvadoreños exportan mano de obra barata y la sumisión casi total de identidad cultural a fin de obtener a cambio un estándar mejor de vida en relación al que podrían tener en su propio país.

La "salvadoreñidad" es la resultante de un constante mestizaje: primero los españoles y su relación con las mujeres autóctonas que dejaron una herencia tristísima por la nostalgia del paraíso perdido (para ambas razas); y ahora, a finales del siglo XX, por toda la masiva migración hacia un país cosmopolita

---

[1] Barth, Fredrick, *Los grupos étnicos y sus fronteras*. (Introducción). Fondo de Cultura Económica, México, 1976.

[2] Corrales Arias, Adriano, "El arte centroamericano desde la perspectiva de las culturas populares", en *Memoria del Primer Encuentro Cultura tradicional hoy y las expresiones artísticas profesionales en Centroamérica*. EDUCA/CSUCA, San José, 1997.

como Estados Unidos, donde la mezcla de razas es incontrolable. Tenemos en El Salvador de 2000: hispano-pipil con anglosajón (como el caso de Roque Dalton[3]), hispano-pipil con asiáticos, hispano-pipil con africanos-estadounidenses, hispano pipil con hispanos de todos los países de América Latina y en fin...

Ahora bien, una de las constantes, pese a toda esta variante de mestizos que somos, es el recuerdo emotivo y permanente de ese pedacito de tierra que nos vio nacer o que conocemos a través del recuerdo de los padres y que deseamos, en los márgenes de la nostalgia, recuperar. Así vemos, oleadas de salvadoreños que viven en los Estados Unidos y que ahorran para comprar su casita en El Salvador, para cuando decidan regresarse aunque mueran en los campos de tomates o en las fábricas "del otro lado", o los que sueñan con volver y montar su negocito, o los que venden pupusas en los barrios del gueto, o vienen de visita y se llevan sus libras de queso duro blandito y su loroco; sus recuerditos de barro llobasco, los tallados de madera de La Palma o las toallas "Hylasal" impresas de paisajes típicos salvadoreños.

En el plano de la transculturación, está implicado más que un intercambio, un proceso de sumisión de una cultura sobre otra, y la que es subsumida absorbe los patrones y valores de aquélla que tiene el poder, siendo siempre considerada como una cultura subalterna y no como parte de la cultura hegemónica. En cuanto a los salvadoreños que viven en Estados Unidos, siendo una comunidad de migrantes, viven dos procesos que se desarrollan en direcciones opuestas, ubicadas entre dos extremos: los que tienen una completa asimilación de la cultura norteamericana y los que abogan permanentemente por la reivindicación de su propia cultura.

Con este fin de mezclas étnicas, de absorción de patrones culturales ajenos a los nuestros, de eternas e imparables migraciones, de imposiciones en las formas de conducta (y hasta alimenticias, sino véase el fenómeno de la hamburguesa en el país), es como en El Salvador se ha producido una nueva generación de salvadoreños, que bajo ese contexto de relación bicultural, entendida ésta como esa permanente forma de intercambio, de dos culturas ajenas entre sí pero que comparten intereses comunes, están promoviendo el surgimiento de una nueva identidad étnica: la del hermano lejano, tal como le dieron por llamar a los residentes en los Estados Unidos y que están marcando una nueva forma de ver la vida para los salvadoreños, tanto para los que vienen de allá como para los que sueñan con "el modo de vida americano".

Este breve artículo no pretende ser una crítica de nada y nadie; y menos cuando tenemos tan poco espacio para analizar y escribir sobre un tema que requiere de mayor profundidad y de una investigación mucho más seria en tiempo y en recursos, sino más bien pretende presentar un panorama general sobre algunos aspectos que han dado la pauta para el establecimiento de ese proceso bicultural Estados Unidos-El Salvador y que lo ha producido en tres planos: la exportación de pandilleros nacidos o crecidos en Estados Unidos, que al llegar al país fundaron su propia pandilla o se agregaron a las existentes y que

---

[3] Escobar, Francisco Andrés, "Los turbios hilos de la sangre. Una aproximación al problema de la identidad cultural". En *Cultura y desarrollo en El Salvador*, Fundación Konrad Adenauer, Imprenta Criterio, San Salvador, 1994.

vinieron con toda la mentalidad de las "gangas" latinoamericanas, sintiéndose más "gringos" que salvadoreños, sin perder la idea de su origen, ya fuera porque se les transmitió a nivel familiar el amor al Pulgarcito de América, o por la propia nostalgia de su recuerdo. "Esa salvadoreñidad subaltema y secundaria respecto de etnias con mayor poder; bravucona, marginal y delincuentoide; anónima e indocumentada que busca siempre la suerte y la muerte en los suelos extranjeros; capaz de hacer todo y de todo para con tal de sobrevivir; emotiva y lacrimosa cuando recuerda el pequeño paraíso de su tierra"[4]. De esto surge un movimiento llamado Homies Unidos.

En el segundo plano están los salvadoreños que emigraron siendo adolescentes o adultos jóvenes, aquí planteamos un rango de edad de entre los quince a los treinta años, aproximadamente, que no se integraron a las pandillas porque tenían intereses más definidos, encaminados a desarrollar su individualidad en las áreas académicas y artísticas, y que han realizado varios intentos de rescate de la cultura nacional salvadoreña en los Estados Unidos. Esto ha producido una generación de salvadoreños poetas, cineastas, plásticos, teatreros, que han realizado talleres de creación y formación artística entre los salvadoreños de los diferentes lugares donde habitan en los Estados Unidos y que a la vez les ha dado la pauta para tratar de rescatar la identidad cultural de los nuestros en el otro territorio.

En el tercer plano están los hijos de padres salvadoreños, o de un padre o madre salvadoreños, que nacieron en los Estados Unidos, que han vivido ahí toda su vida, que tienen como primer idioma el inglés, que nacieron ciudadanos de Los Ángeles, de Washington, San Francisco, de Nueva York, que son hijos de la hamburguesa, de las papas fritas, de la comida enlatada y vitaminada, que no conocen El Salvador más que en postales y por lo que otros salvadoreños, incluyendo sus parientes les han comentado; ésta es la generación de los americanos salvadoreños (como ellos se denominan).

Homies Unidos

Con el estallido de la guerra civil gran cantidad de familiares salvadoreñas emigraron por razones económicas y políticas a diferentes países, siendo su principal punto de asentamiento los Estados Unidos. Al llegar se encontraron con una cultura diferente, con un idioma inteligible para ellos con oportunidades de trabajo infames por las condiciones de los empleos (cuando encontraron) y con una marcada discriminación, incluso hasta por parte de las mismas comunidades latinas. Pese a todas estas adversidades, y particularmente los niños y los jóvenes, se adaptaron al sistema. Los adultos tuvieron que incorporarse a un régimen de trabajo, para sostener a sus familias, casi bestial, que les implicaba duplicación de la jornada y pasar la mayor parte del tiempo fuera de sus hogares, dejando a sus hijos al libre albedrío, descuidando todo tipo de orientación. Esto tuvo como consecuencia, entre otras circunstancias, la integración de estos jóvenes a las pandillas existentes, y la integración a un proceso de transculturación propiciado por las escuelas y las calles de sus barrios. Al crecer en una cultura de violencia y con pocas posibilidades de

[4] Ibid., p. 140.

formación, éstos jóvenes empezaron a ser parte de una subcultura inmersos en una sociedad que les teme, discrimina y desprecia por triple condición; salvadoreños, latinos y delincuentes. Al ser deportados hacia El Salvador, por su origen de nacimiento, introducen a las pandillas existentes en el país ("maras") una forma de ser, de pensar y de actuar, cambiando considerablemente el concepto que sobre las maras se tenían en el país. Se implementa un uso de violencia al estilo "gangs" de los Estados Unidos, donde los pleitos territoriales tenían una razón de existir, aunque no la compartamos: racismo, tráfico de drogas, necesidad de adaptarse a un sistema nuevo y confuso, defensa de la vida ante otros guetos, en fin la supervivencia en su máxima expresión. Pero en El Salvador ese tipo de intercambio bicultural no era necesario, los barrios se dividen por una calle y en todas partes uno tiene parientes o conocidos. Para los jóvenes salvadoreños que nunca habían salido del país, y que vivían situaciones controversiales con su familia y con nuestro propio sistema, la llegada de los "Home boy" (que puede traducirse como compadre o chico de casa), significó la construcción de su propia fortaleza, la posibilidad de tener cosas por medios ilícitos en colaboración con la gente que él sentía su familia, la mara; las posibilidades para los jóvenes salvadoreños de satisfacer sus necesidades por medios lícitos eran casi inalcanzables por la pobreza de sus sectores, por la carencia de oportunidades de trabajo que ellos pudieran realizar y que estuvieran a la altura de los ingresos requeridos para la compra de los artículos anhelados; esto aunado a la falta de comprensión familiar y a la carencia de un sistema de estímulos para los jóvenes, creó las condiciones ideales para la formación de las nuevas pandillas comandadas por los pandilleros deportados.

En el año 1996, nace Homies Unidos, como un resultado fortuito de una investigación que sobre las pandillas en El Salvador, realizó el Instituto Universitario de Opinión Pública, de la Universidad Católica "José Simeón Cañas", donde se integraron jóvenes de distintas pandillas, con la sana intención de colaborar a disminuir la violencia en la que ellos mismos habían sido autores y ejecutores.

La filosofía de los Homies se basa en "el diálogo y la mediación pacífica como opción clave para la resolución creativa de conflictos, que permitan cambios positivos y duraderos tanto en sus vidas con la vida de sus beneficiarios"[5]. Una de sus caracteristicas, es el concepto que los define como "jóvenes no activos en violencia" y ofrecen a los jóvenes de comunidades en alto riesgo, asistencia con diferentes modalidades: la testimonial basada en su propia experiencia, a fin de crear conciencia sobre el verdadero significado que tiene el pertenecer a una pandilla a nivel social y los riesgos que se corre exponiendo constantemente la vida de uno, de su familia y demás seres queridos, por las acciones que se ejecutan en contra o a favor; la formativa basada en sus conocimientos sobre oficios que los puedan insertar en el sector productivo como la serigrafía, el diseño gráfico, el uso de la computadora, el arte de *grafitti* y el tatuaje. Sin embargo, uno de los principales problemas que ha tenido esta organización en el país, ha sido la adaptación de sus miembros a un nuevo sistema de vida, al que obviamente ellos no están identificados: su forma de hablar, su comprensión del español al hacer la traducción simultánea, sus

[5] Cruz, José Miguel y Portillo Peña, Nelson, *Solidaridad y violencia en las pandillas del gran San Salvador*, U.C.A., San Salvador, 1998.

costumbres, sus necesidades, el rechazo de nuestra gente ante su aspecto físico (tatuajes o cicatrices visibles, su manera de vestir, etc.), su posibilidad de integrarse al sector productivo que es casi nula, y esto se debe más a la apariencia que a sus conocimientos, hace que más del 75% de sus asociados, prefieran intentar de nuevo el retorno a los Estados Unidos, aunque legalmente no les sea posible y la mayoría de ellos se regresan y los que no pueden, viven pendientes de esta posibilidad. Todo ello provoca cierta inestabilidad en la organización y un crecimiento numérico en El Salvador poco considerable, en relación a las expectativas institucionales. Otro problema que han tenido que enfrentar es la carencia de financiamientos para el desarrollo de sus programas de proyección antiviolencia. Sus apoyos reales provienen o de sus familias que viven en los Estados Unidos y les giran unos dólares por mes, o de la organización fundada en Los Angeles, con sucursales en Nueva York de los Homies Unidos, que subsidia algunos proyectos de financiamiento mínimo.

Los Homies, en el área de lo bicultural, intercambian y transmiten valores de solidaridad entre sus miembros y entre los jóvenes que asisten, con la intención de fortalecer las relaciones de respeto entre las personas, sean mujeres, hombres, niñas o niños, valores que aprendieron en sus propias pandillas de Estados Unidos y transportaron a los pandilleros salvadoreños, en sus inicios para fomentar un sentido de cohesión y respaldo entre las pandillas activas; ahora, para combatir la violencia de la cual ellos mismos fueron víctimas y victimarios.

Salvadoreños residentes en Estados Unidos

Edwin Efraín Vásquez nació en El Salvador (1962). Vive en Los Ángeles desde hace... muchos años. Este poema, que a continuación se presenta, fue extraído de la *Antología: figuras y testimonios*, producto de un taller literario dirigido por el maestro y poeta salvadoreño Manuel Luna, quien vivió durante diez años en Los Ángeles y que desde finales de 1999 reside de nuevo en su patria.

Buenos días Los Ángeles

¡Buenos días Juanito!
-no contesta-
Adiós Juanito
-no respondió-

Otro día tarde para el trabajo
sudor y aislado de los amigos
mis manos llenas de amor y trabajo
las que cada día encuentran tareas
que no tienen ningún interés.
Bajo una nube de gas
y hambre de amor llevo
mis herramientas, mis órdenes,
mi energía muscular
son mis alimentos para

sobrevivir en esta jungla asfáltica
sin el olor y el perfume de las rosas
ni el canto de las aves ni la brisa fresca
que desaparece en mis horas de trabajo
esta mañana agobiado y perturbado
del aliento de los buenos días en Los Ángeles.

Para los salvadoreños que llegaron a vivir a los Estados Unidos no ha sido fácil adaptarse a un sistema social tan diferente, ni sentir como sus hijos e hijas se alejan cotidianamente de la cultura del país que los vio nacer y que los obligó a emigrar. Los intentos de mantener los patrones de identidad más fuertes radican en la constante reivindicación de nuestra cultura a través de la comida, de la forma de hablar el español, de la constitución de la comunidad salvadoreña en Los Ángeles, San Francisco o Washington, mediante la creación de una casa de la cultura, donde los pioneros de esta idea, buscan constantemente formas creativas de acercar a los salvadoreños a su historia, ubicarlos en su presente con el objetivo de darle formas a su futuro.

De la gente que más se conoce en su quehacer por preservar nuestra identidad cultural, y sobre todo porque tienen material que testimonia su aporte, están los artistas y particularmente los que se dedican a la literatura en sus diferentes géneros.

En este artículo sólo hablaremos de tres proyectos que han generado toda una nueva visión del reencuentro de los salvadoreños que viven en Estados Unidos y que a través del arte han podido ubicar a otros miembros de la comunidad salvadoreña, que no tuvieron la oportunidad de crecer en nuestro país y que tenían serias dudas sobre su identidad cultural y étnica, debido a la absorción de la que fueron objeto, por parte de su nuevo hábitat, llevados por la necesidad de adaptarse a un medio que les es hostil, se adecuen o no de manera definitiva a su forma de vida, ya que su condición de latinos y de salvadoreños por nacimiento, es inevitable.

El poeta Manuel Luna Ganuzza, nació en El Salvador en 1955, llega a la ciudad de Los Ángeles en 1990. En El Salvador, había sido maestro de primaria, secundaria y bachillerato y realizó estudios de literatura en la Universidad de El Salvador. Al llegar a Los Ángeles se encuentra con otros poetas de su misma nacionalidad que compartían foros con chicanos y latinos de diferentes países, ahí participa en varias actividades de carácter artístico-cultural, cuya intención era promover la relación bicultural de poetas y artistas salvadoreños, que residían en el país, con los que residían en Los Ángeles. Esto fue a principios de los noventa, en estos eventos se contó con la participación de literatos salvadoreños de la talla de Manlio Argueta y Miguel Huezo Mixco, autores que para muchos salvadoreños residentes en los Estados Unidos eran prácticamente desconocidos. Este tipo de intercambios colaboró a que muchos nacionales se interesaran en conocer un poco más de su país, de su cultura y de su arte y en el caso de Manuel Luna, le reafirmó la idea de trabajar en talleres de creación literaria, donde los salvadoreños pudieran compartir con otros latinos y con sus mismos conciudadanos, aspectos fundamentales de su cultura.

Hace veinte años, llegó a la ciudad de Nueva York Daniel Flores, escritor y guionista, con estudios realizados en esa ciudad; en 1998, regresa a su país, El Salvador, con la idea de filmar un documental, donde él era el productor. El corto consistía en plasmar a través de la historia de un joven deportado, dos realidades: la del joven y su vida en Nueva York, y su adaptación a un país que desconoce; logró concretar un producto que se llamó *Homeland* (traducido como terruño). Luego regresó a El Salvador en 1999, con la idea de presentar a instituciones y a la comunidad artística/intelectual salvadoreña, los resultados de su trabajo. Lo interesante de esta propuesta es que la presentación de su trabajo fue enmarcada dentro de un Foro que se llamó "Foro 2000, Jornada Transnacional sobre inmigración, los desplazados y la transculturación. El Salvador-USA: El Encontrón". El objetivo general planteaba la creación de un diálogo permanente entre la sociedad salvadoreña y su comunidad nativa en los EE.UU., con especial énfasis en el intercambio de los sectores artístico/intelectual de ambas naciones. Comentaba la necesidad de discutir sobre el futuro de nuestra identidad cultural, sobre la diáspora salvadoreña, el desplazamiento, el exilio, la deportación y su incidencia dentro y fuera del país. Tomar conciencia del fenómeno de la transculturización y la cultura de violencia. Formar una red de intercambio, conocimiento y desarrollo bicultural, que nos permitiera tener una perspectiva diferente de la comunidad salvadoreña dentro y fuera de los márgenes territoriales, con una proyección de cara al siglo XXI.

> "La comunidad salvadoreña fuera del país y en especial la comunidad en los Estados Unidos, representa hoy en día un fenómeno sin precedentes en la historia de El Salvador y sin lugar a duda redefine, fuera de cualquier idea exótica de nacionalismo, nuestra identidad cultural"[6].

El grupo de teatro experimental *Babilonia*, nace de la idea creativa de Óscar Ramírez, director, actor y escenógrafo salvadoreño, que reside desde hace seis años en la ciudad de San Francisco. Lo curioso de su experimento es que los actores de la compañía teatral que él dirige son de diversas nacionalidades: chicanos, de América del Sur, iraníes y estadounidenses. Su manera de comunicarse es en inglés y al inicio todas sus obras eran en ese idioma. Hasta que un día tomó la decisión de montar obras en español y a la par de *Ojos de perro Azul* de García Márquez, montó la obra *Ajedrez* de Ricardo Lindo, dramaturgo, poeta, ensayista, cuentista, investigador, de gran trayectoria en el país, pero desconocido en Estados Unidos. El planteamiento de Óscar Ramírez para dar este giro, fue el de incorporar a su trabajo elementos que permitieran reafirmar su propia identidad como salvadoreño y la de aportar a la comunidad latina, un conocimiento básico que generara interés por parte de ellos, sobre lo que es, lo que significa ser salvadoreño según su concepción. Y sobre todo para llamar la atención de la comunidad salvadoreña en San Francisco y poder estrechar vínculos de comunicación, que les permitieran realizar un proyecto de promoción cultural conjunta, en el área teatral. En el plano de lo bicultural, la pretensión del director del *Babilonia*, es venir a su país, algún día, a presentar su trabajo, y compartir con los compatriotas, a través de su arte, los conocimientos adquiridos, presentando propuestas innovadoras de

---

[6] Flores, Daniel, *Foro 2000*.

montajes, que colaboren a crear esa red de intercambio, conocimiento y desarrollo a la que aspiramos todos los salvadoreños.

Salvadoreños nacidos en Estados Unidos

En este sector más que el fenómeno de la nostalgia, se produce el de la curiosidad del origen, el de conocer el territorio del abuelo y confirmar las anécdotas de tantos compatriotas, comentadas por los padres, o leídas en el noticiero internacional de un periódico local, o la imagen confusa y ajena de un país visto a través de la televisión, donde sólo se enfocan tragedias desde hace más de dos décadas.

La tecnología y los medios de comunicación sofisticados como el internet, han tenido su marcada intervención en el proceso de reconocimiento de su identidad cultural de los salvadoreños nacidos en Estados Unidos. En esto hay algo que comprender, aunque para nosotros los que vivimos en El Salvador, los hijos de los salvadoreños, ciudadanos estadounidenses por nacimiento, son considerados salvadoreños. Por herencia genética y por que legalmente se maneja la doble nacionalidad, para muchos de estos jóvenes que en la actualidad tienen entre veinte y treinta años, su cultura madre es la de los estados y localidades, donde crecieron y se educaron en el norte; la inmensa mayoría habla mal el español y un 50%, aproximadamente, lo entiende, pero no lo habla. Los curiosos, la insistencia de familiares que los visitan, o de conocidos que nacieron en El Salvador y son allegados a sus ámbitos familiares, visitan páginas de internet donde se exponen diferentes aspectos del país natal: costumbres, fiestas patronales, tradiciones, comidas típicas, etc. más encaminado a la promoción turística que a la reafirmación de los valores culturales que integran la identidad nacional; sin embargo, este medio ha servido para estimular a los americanos-salvadoreños, a querer conocer un poco más sobre el país de sus ancestros, su historia, su desarrollo y su utopía.

En este sentido, en el Foro 2000, mencionado con anterioridad, realizado en la ciudad de San Salvador, del 15 al 17 de febrero de 2000, con los temas: Artistas/delincuentes/artistas; El Pluriculturalismo; Los Artistas y la cultura Oficial; Plástica y Literatura Salvadoreña en EE.UU.; y Desplazados, Deportados y la Transculturación, hicieron acto de presencia como ponentes y testimonio de la necesidad del intercambio bicultural entre los artistas e intelectuales de El Salvador-Estados Unidos, seis hijos de salvadoreños nacidos, crecidos y educados en el Norte, manifestando la creciente necesidad de reafirmar y reencontrar los valores de la cultura salvadoreña en el reconocimiento de la identidad cultural, proponiendo mecanismos de comunicación a través de internet, la creación de un foro permanente de discusión sobre los problemas de integración a la cultura, que atañen a los salvadoreños que habitan fuera y dentro del territorio nacional, realizar investigaciones de carácter bicultural sobre temas de interés común, intercambios artísticos-culturales que puedan tener sedes alternas: un año en El Salvador y otro año en Estados Unidos. Las opiniones, las ponencias, la discusión, las tertulias, fueron de un aporte invaluable para todos los participantes. De los jóvenes americanos-salvadoreños que participaron en el Foro 2000, sólo dos habían venido de visita en años anteriores y les había sido difícil comunicarse por un idioma. Cinco de ellos provenían de Los Ángeles y una de ellos de San Francisco. Todos pertenecían al

sector artístico-intelectual de sus localidades y todos tenían un objetivo común: conocer sus orígenes.

La biculturalidad El Salvador-Estados Unidos, entre los salvadoreños, es un proceso que va en camino, ya se dieron los primeros pasos. Nos falta consolidar los mecanismos de ese intercambio, establecer estrategias de comunicación constantes y permanentes que nos permitan la adquisición de conocimientos mutuos, sobre las realidades naturales de los salvadoreños que viven aquí y los que viven allá. La identidad cultural de los salvadoreños por muy difusa y ambivalente que sea ahora, "tiene su pasado histórico sólido y va hacia la dinámica de un futuro en el que habrá de integrarse e interpretarse con las otras y múltiples identidades que forman la cultura humana. En esta perspectiva radica la estrategia de rescatar el pasado, planificar el presente y construir la utopía del futuro"[7].

Es necesario, en este sentido, crear una red de investigadores multidisciplinares, que procedan al estudio exhaustivo de la historia nacional en sus ámbitos sociales, económicos y políticos, esto en el marco de sus instituciones y de su desarrollo estructural general; en otros aspectos, estudiar la historia de sus ideas relacionadas al arte, religión, filosofía y ciencia. Con esto tendríamos las herramientas para atender con fundamento el presente y cultivar una identidad cultural más comprensible a las generaciones venideras. Esta propuesta de investigación histórica, sería un testimonio escrito, que les daría a nuestros predecesores, elementos para reforzar su identidad cultural como salvadoreños, tanto para los que nazcan en territorio nacional, como para los que nazcan en Estados Unidos. No podemos continuar transmitiendo entre salvadoreños informaciones distorsionadas o incompletas de nuestra historia, ya que en términos de intercambios, sólo nos permitiría apreciar un pasado mal conocido y presente mal vivido.

Lorena Cuerno. Antropóloga social graduada por la ENAH en México D.F., es becaria de Ashoka —institución que apoya a emprendedores sociales— desde 1999. Ha sido condecorada en septiembre de 2000 como una de las *Mujeres del siglo* por la Coordinadora de Mujeres de El Salvador. Además es cantante de rock y compositora. Actualmente desarrolla un programa denominado *Rock en la calle*, dirigido a zonas marginales y de pandilleros de El Salvador.

[7] Escobar, op. cit., p. 142.

MADE IN POSGUERRA

Roberto Turcios

Nos hemos visto en la sangre de los decapitados, en el espejo del crimen,
en los cuarenta monos jubilados por el jaguar. En el
alma tiznada del que lava la daga.
No somos más que escombros, ruinas, tempestad.

Alfonso Kijadurías

¿Se puede vivir de la pluma? preguntaba un escritor de primera línea en un año terrible. En la frase inicial del artículo se explicaba: "En mi pregunta faltan dos palabras: aquí, después de vivir y decorosamente, al final".

Era José María Peralta Lagos, un escritor que ocupó altos cargos públicos y tenía título de ingeniero, grado militar y una pluma costumbrista dotada de habilidad excepcional para manejar la agudeza y la ironía. En un párrafo resumía su planteamiento: "Porque así, sin reparos, como haya lugar, según es uso y costumbre en estas latitudes del Nuevo Mundo, no sólo se puede vivir sino hasta medrar, bastando para ello hacer dos cosas: tirar la dignidad al cesto de los papeles —o mejor por la ventana— y sustituir la tinta por el incienso".

Cuando Peralta Lagos reflexionaba sobre las condiciones del escritor corría el año 1932. El país vivía entonces una tragedia. En enero, una insurrección campesina fue derrotada en cuestión de días, pero después vino una represalia implacable contra todos los opositores. Desde esa época se asentó con solidez en la política una visión autoritaria y excluyente de la sociedad que transformó la cultura.

Tiempo de cambios

En el último minuto de 1991, los representantes de los dos bandos que libraron una guerra inclemente, le pusieron sus firmas apresuradas a los documentos que registraban una larga lista de acuerdos de paz.

Amparadas en la convicción de vivir un tiempo nuevo, lleno de oportunidades, muchas personas del periodismo, el arte y la cultura emprendieron aventuras inéditas. Estaciones de radio, periódicos, bares, revistas y asociaciones surgieron con aires renovadores. La herencia de la década de 1930 parecía quedarse vertiginosamente atrás.

No era la primera vez que se vivían aires frescos. En la década de 1950 el país vivió la primera ola cultural renovadora bajo el impulso de la industrialización. El marasmo provinciano heredado de los dos decenios anteriores se sacudió desde los cimientos. El Estado modernizador de entonces se convirtió por igual en el promotor de la electrificación y de la cultura. Desde la publicación de libros hasta el patrocinio de la escultura tuvieron un impulso

anteriores se sacudió desde los cimientos. El Estado modernizador de entonces se convirtió por igual en el promotor de la electrificación y de la cultura. Desde la publicación de libros hasta el patrocinio de la escultura tuvieron un impulso novedoso. El Estado era el gran agente de la cultura, y aparte de él todo era marginal.

En el tránsito de 1960 a 1970 sucedió la segunda ola. Su principal patrocinador siguió siendo el Estado, más moderno y con más mundo, aunque con las mismas limitaciones, las propias de un actor burocrático que aprecia el orden, pero no la creación. Sin embargo hubo tres novedades. La primera fue la extensión de la actividad cultural a las principales ciudades del interior del país, con la creación de "casas de la cultura". La segunda corrió a cargo de la Universidad de El Salvador, que se convirtió en el principal centro de pensamiento y en el principal agente crítico del país. Y la tercera surgió de las iniciativas privadas empeñadas en crear un intercambio rentable de las obras de arte, especialmente de la pintura. Con todo y las novedades, el mercado propiamente dicho de los bienes culturales siguió como una quimera.

Después vino la guerra, la más larga y devastadora de toda la historia nacional, que marcó al país con cicatrices inocultables. La división en dos campos irreductibles, con fronteras inhóspitas e intransferibles, definió a su vez dos mundos culturales. O se estaba en uno o en otro. Esa fue la herencia de un tiempo inclemente para el diálogo pluralista. Y con ella, el espacio para el ejercicio de la crítica, base imprescindible de cualquier esplendor cultural duradero y fecundo, era un territorio inexplorado.

Las aventuras de posguerra

San Salvador era una ciudad esperanzada el 16 de enero de 1992. En las dos plazas centrales de la ciudad se celebraba el fin de la guerra: en la Plaza Barrios, la izquierda; en la Plaza Libertad, la derecha. Entre ambas mediaban, a lo más, cien metros. Las condiciones parecían apropiadas para una última batalla, pero después de guerrear durante una década, las dos multitudes no se agredieron. En esa antesala se forjó la tercera ola de renacimiento cultural. Lo de tercera es un decir, una numeración arbitraria, porque aquellos acontecimientos no tenían referentes en el siglo XX.

En medio de las celebraciones transitaban con la incredulidad a cuestas los personajes silenciosos de una aventura nueva, quienes estaban enfrascados en la invención de las más diversas empresas culturales de todo tipo. Estaciones de radio, periódicos, revistas, grupos artísticos, bares y cafés se fraguaron en el entusiasmo primerizo de la posguerra.

Confundidos y gozosos con la multitud, asistían a aquel acto único escritores, pintores y artistas. Horacio Castellanos cargaba una heladera con cervezas, Miguel Huezo acababa de dejar su uniforme guerrillero, Breny Cuenca veía atónita los mares confundidos de gente de izquierda y derecha, cuyo súbito encuentro pacífico era inclasificable en los cánones sociológicos, Julio Reyes aprovechaba el paso impetuoso de la multitud para entrar al Palacio Nacional, Antonio Bonilla retrataba colores y gestos; el paso del siglo se congelaba en consignas, música y banderas. Ahí se hablaba de mil proyectos y mil aventuras.

¡Así comenzó la posguerra!

Después aparecieron muchos jóvenes sacándose iniciativas inimaginables de los bolsillos. Cuando comenzó la guerra gozaban de los juegos infantiles; ahora caminaban mostrando con orgullo su mayoría de edad. Y sus proyectos.

Si la cultura es un torrente de manifestaciones cotidianas, productivas y simbólicas que nutren las identidades de un pueblo, volviéndolo único e irrepetible, en aquellos días las calles, plazas, casas y dormitorios estaban convertidos en talleres culturales envueltos por una energía inaudita. ¿Y el mercado para un poema, una escultura, una danza o una pintura? Esa realidad prosaica reveló su importancia después.

En los primeros tiempos de la paz, la libertad era el gran acontecimiento, la gente podía verse y reunirse sin cortapisas. Los artistas, creadores e intelectuales tuvieron oportunidades que en las décadas anteriores eran, simple y sencillamente, impensables. El mercado era el gran enigma.

La creación y el mercado

Beatriz Alcaine es una mujer joven que se pinta el pelo con la imaginación de la infancia. Ella es madre de una niña preciosa y tiene la energía de una corredora de maratón cuando organiza las actividades del café La Luna.

Cuando la guerra era un hecho cotidiano para toda la gente, Beatriz Alcaine comenzó a hablar de un proyecto asombroso. Un salón que combinaba el café, el arte, el bar y el baile. Era 1991, un año recién salido de la ofensiva guerrillera que habia sorprendido a los observadores internacionales residentes en El Salvador.

Entonces, San Salvador era un nido de expectativas. Dolorosa, enigmática, vigilada, la ciudad vivía entre la compostura que imponen los fusiles y la estridencia de la carcajada espontánea. El arte, como entonces la vida, se movía en el filo de la navaja. Encima de todo había una esperanza en lo que estaba por venir; abajo, la historia de siempre: la condena inapelable a la diferencia. Y en la condena podía irse la vida.

En medio de todo eso, Beatriz organizó un reducto libre para hablar de las verdades de la guerra y de los pronósticos de la paz.

Óscar Soles estaba recién llegado a San Salvador. Venía de México cargado de pinceles, libros de Carlos Castaneda e imágenes. Mientras aparecía el tiempo propicio se dedicó a esbozar sus proyectos en las paredes de La Luna.

La guerra terminaba forzada por una creatividad incontenible que se producía en las calles, plazas, casas y dormitorios, convertidos en talleres artesanales de donde podía surgir cualquier proeza.

El mundo seguía aquellos acontecimientos. Ningún líder importante en el mundo, que se preciara de serlo, podía estar al margen de lo que pasaba en los cerros y ciudades de El Salvador. La guerrilla salvadoreña es la más formidable del continente, dijo más o menos el jefe de Estados Unidos en el Comando Sur, asentado en la zona del Canal de Panamá.

Mientras tanto, en el país, la cultura parecía estar al borde de un abismo. En un lindero, la muerte; en el otro, la vida creativa transitando por senderos propios.

Por más vueltas que dé la historia, un país siempre conserva algo del pasado. Eso ocurría también en El Salvador. Los líderes le ponían sus firmas de viejos guerreros a un documento de una novedad impresionante, en diciembre de 1991 y enero de 1992, cuando comenzaban a concretarse proyectos culturales de paz para los que faltaban nombres apropiados.

María Luisa Angulo tiene una década de andar en cuanto proyecto de danza se le cruza por el camino. En los ochenta estudió y en 1988 participó en la fundación del grupo Barranco. Ahora compara los tiempos de la guerra con los actuales y saca conclusiones. Entre 1986 y 1989, dice: "no te motivaba sólo lo artístico; por lo menos en danza contemporánea estábamos vinculados a lo que estaba pasando en el país". Agrega que hoy "la búsqueda es de más profesionalización", lo que ha favorecido los avances de calidad.

En la danza, como ocurre con otras ramas artísticas, el mercado se presenta, al menos, con dos facetas. Por un lado, los grupos artísticos no incorporan a su planeamiento los factores del mercado y, por otro, esos factores son desfavorables al desarrollo del arte.

Si ese es el panorama general, hay particularidades y excepciones. En el teatro, por ejemplo, un festival centroamericano llegó ya a su novena edición en 2000. Fernando Umaña es un director graduado en la Rusia soviética que se ha armado de paciencia y voluntad para conseguir el financiamiento del festival con aportes privados y gubernamentales, ya que la venta de boletos al público no cubre la inversión.

Mientras tanto, Saúl Amaya y Fidel Cortez, dos grandes actores, han mantenido vivo durante una década el nombre legendario de su grupo: "Sol del Río", fundado cuando se vivían los últimos alientos de la ola de los 70 y los primeros del conflicto político. Ahora se han radicado de nuevo en Dinamarca, el país que los acogió en los tiempos duros de la guerra. ¿Vuelta a uno de los puntos de partida? Nadie puede contestar a esa pregunta que vale para todo el movimiento cultural salvadoreño. Apenas se pueden anotar algunos indicios que también se inscriben en la ruta de la transición democrática, junto a las señales de la mediocridad y el atraso.

Amaya y Cortez forman parte de la corriente humana, dinámica y transformadora que constituye la diáspora salvadoreña. La emigración es el gran fenómeno social del siglo XX; en la economía es indiscutible su significado, pues ella es la fuente principal de divisas, mientras en la cultura aún es temprano para conocer su impacto definitivo. Por el momento, los intelectuales, artistas y grupos salvadoreños radicados en Estados Unidos han sido los principales promotores de un debate nuevo sobre la identidad y la cultura.

En agosto de 2000, un escritor maduro, templado como testigo residente en San Salvador durante los años más duros de la guerra y dueño de una pluma extraordinaria, presentó la antología con la obra de varios poetas jóvenes. *Alba de otro milenio*, el libro preparado por Ricardo Lindo, tal vez sea una síntesis de

la primera etapa de la posguerra por la confluencia de generaciones y la continuidad de la esperanza en un mercado mejor.

"El mercado cultural era prácticamente inexistente y es la creación artística la que activa la demanda cultural", dice Breny Cuenca. Estima que los escritores, poetas y editores son los que llaman y convocan a sus lectores y al público a consumar la aventura artística.

El tránsito que se dio en el período 1979-1981, escribe Horacio Castellanos Moya, "fue de una cultura de la violencia acumulada a una cultura de la guerra. Ahora, la transición iniciada en 1992 plantea el reto de un nuevo tránsito: pasar de la cultura de la guerra a una cultura democrática". Como hace ver, los tiempos de la transición política no coinciden necesariamente con los cambios culturales.

A mitad de camino

Ninguna firma ha publicado tanto durante la posguerra como la Dirección de Publicaciones bajo la conducción de Miguel Huezo Mixco: 120 títulos en 5 años.

Ignacio Ellacuría se refirió una vez a un libro de Huezo Mixco publicado por la Universidad Centroamericana que él dirigía. *El pájaro y el volcán* era el título del libro lanzado al mercado cuando todavía se escuchaba el sonido de los disparos y se constataban las huellas notorias que dejaban cada día los combates. "Ojalá que el volcán no estalle en la universidad", dijo Ellacuría en una de sus clases, en 1989, cuando estaba próximo su asesinato y él seguía hablando de filosofía, y del país, y de una negociación posible, al tiempo que ironizaba con todo.

La UCA era entonces el centro que más producción editorial tenía, desde una revista de teología, hasta una de administración de empresas, pasando por las conocidas *ECA* y la semanal *Proceso*. "¿Y qué hacemos, si arrecia la represión contra la UCA?", contó Ellacuría que le había preguntado un profesor. "No se preocupe, porque primero me van a matar a mí", dijo que había sido su respuesta. No se equivocó en la intuición principal, aunque sí en los detalles secundarios.

Ellacuría estuvo al frente del grupo intelectual independiente más importante de El Salvador durante toda la guerra. La filosofía, la sociología, la psicología, la religión, la acción comunitaria confluían en un torrente de conocimientos reflexivos y críticos. Ellacuría, Montes, Baró, López seguían paso a paso la realidad política y, además, lo hacían conectados a las corrientes contemporáneas de pensamiento. Aún hoy no se ha calculado por completo la pérdida salvadoreña con el asesinato del grupo jesuita.

El florecimiento cultural de la posguerra se ha quedado a mitad de camino. Hubo despliegue, indiscutible y evidente, pero la herencia de la sociedad autoritaria sigue como un pesado bulto encima de las espaldas del presente. En la báscula de las corrientes de pensamiento pesa más un conservadurismo agobiante que moldea a los factores del mercado incipiente.

El espejo del mercado

Cada democracia tiene el mercado que refleja sus deformaciones y virtudes. Ahí está la voracidad monopólica o la disposición competitiva de los grupos económicos, cada uno con su vertiente política.

Óscar Soles dice que la pintura depende casi por completo de las galerías y sus criterios poco profesionales. Sostiene que el panorama se ha complicado a raíz de los pintores extranjeros; su obra se presenta y se vende a precios mayores de los usuales. En general, agrega, priva el criterio comercial, no el interés por difundir obra de vanguardia o por dar a conocer nuevas corrientes. Según la apreciación de Óscar Soles, la situación estuvo mejor en la primera etapa de la posguerra. Señala, además, la carencia de una crítica especializada que genere opinión. Los espacios culturales en los medios de comunicación tienden a quedar dominados por los reportajes generosos para el elogio, pero emitidos con poco fundamento. "Hay un vacío; existe un ambiente donde hay una gran confusión, es como una crisis, porque no hay algo nuevo", dice.

Soles no duda cuando hace comparaciones: "la guerra fue en éxito para la pintura, con la paz se vino abajo". Y tiene una explicación: en los ochenta había muchos pintores fuera del país, mientras los extranjeros que residían en San Salvador demandaban obras para quedarse con recuerdos. Más tarde, cuando toma fuerza una corriente que se despreocupa del realismo, se produce un desajuste con la demanda, pues poca gente compra ese tipo de obra.

Miguel Huezo considera que se ha producido un giro en el mercado de la cultura. Él lo enfoca desde la producción editorial y señala cuatro factores que favorecen el cambio. Uno es la circulación de libros proscritos durante la guerra; el segundo, la reforma educativa impulsada en los primeros años de los noventa, que amplía los autores nacionales en el currículo, "leer a Roque Dalton ya no es un delito", dice; el tercero, el debate sobre la identidad nacional y la reconciliación, que junto a la emergencia de una nueva generación, permite una nueva mirada sobre el fenómeno literario y "hay nuevas maneras de entender la creación literaria desde un ámbito más autónomo"; finalmente, el cuarto, la existencia de profesionales salvadoreños en la academia norteamericana, "que arroja luz sobre todo este fenómeno nuevo".

En la apreciación de Huezo Mixo tiene un lugar destacado el tránsito político salvadoreño, sin lugar a dudas, el más radical en todo el siglo XX. Él vive personalmente esa trayectoria, pues pasa de la dirección de una radio clandestina a su legalización, luego a la jefatura de redacción del semanario *Primera Plana*, una iniciativa efímera que puso en cuestión la estructura tradicional de los grandes periódicos, y más tarde a la Dirección gubernamental de Publicaciones. "Para mí era una manera de seguir la pelea en el terreno en el que me he sentido más ubicado: la literatura. Publicar obras provocadoras y, al mismo tiempo, establecer un canon que no se había hecho hasta entonces", dice Huezo.

El Salvador tiene en los Acuerdos de Paz su parteaguas indiscutible, pero la importancia histórica, el carácter de cruce nacional de siglos no se traduce todavía en una renovación cultural profunda.

Por el lado que se vea, el mercado cultural se presenta como un espejo de la larga dominación ejercida por los enfoques autoritarios sobre toda la cultura. Por ello, en la década de los noventa, las múltiples iniciativas siempre llegaban al choque inexorable con un mercado estrecho. De un lado ese mercado y de otro una falta de acumulación en la gestión de las iniciativas culturales. Entre los dos hay un Estado reducido y reacio a sus anteriores funciones de promoción, junto al adelgazamiento de las expectativas de la paz.

Centroamérica podría hacer la diferencia, pero sigue como rehén de sus fronteras. Los países vecinos no están conectados ni existen vías fluidas de intercambio cultural. Una novedad literaria en Honduras se desconoce en Guatemala, de la misma manera que en El Salvador se ignoran las creaciones recientes en el arte de Nicaragua o Costa Rica.

De la economía sale una metáfora sobre el auge y caída de las expectativas. Llegó la paz y estalló el crecimiento. Cifras del orden del 6% del PIB parecían el anuncio de una época diferente, en 1995 y 1996. Luego vino la contracción todavía vigente como partera de una interrogación perturbadora: ¿se dilapidaron las oportunidades y expectativas de la paz? Aún no hay respuestas, nadie las tiene.

Calidad y mercado

Hace pocos días un historiador escribió que *Tendencias* era la mejor revista que jamás se había producido en el país. La afirmación me asombró, porque venía de un historiador y porque trabajé en *Tendencias* durante ocho años. También porque la revista ya no se publica.

Una mañana húmeda y azarosa me encontré con la pregunta de un amigo europeo para la que no encontré respuesta inmediata: ¿por qué *Tendencias* quería tener una calidad de primer mundo? Vacilé entre varias ideas, pero una daba vueltas como torbellino: ¿el tercer mundo no puede aspirar a la calidad? Cuando hacíamos los primeros esfuerzos de distribución, el dependiente de una tienda me dijo con franqueza que no podía aceptar la revista, porque tenía un artículo de un líder sindical. No hubo argumento ni razón posible, nada le decía ni le importó que en el mismo número también escribiera un líder empresarial.

Tanto el amigo europeo de la primera pregunta como el empleado de la tienda apuntaban al mismo blanco: amoldarse a las características imperantes en el mercado, a sus gustos provincianos y autoritarios. Pero el arte y la creación editorial siempre están desafiando a las prácticas tradicionales y anquilosadas.

"A nadie le interesa ni la literatura, ni la historia, ni nada que tenga que ver con el pensamiento o con las humanidades, por eso no existe la carrera de historia, ninguna universidad tiene la carrera de historia, un país increíble, Moya", dice el personaje de *El asco*, una de las mejores novelas de la posguerra, escrita por Horacio Castellanos Moya.

Ya se sabe, el mercado actúa como genio maligno en materia de cultura. Ahora los bancos mejor conectados asesoran a sus clientes sobre inversiones en materia artística, para protegerlos de las devaluaciones y caídas financieras imprevisibles. Es el caso de los mercados en los países globalizados. La historia

de países como El Salvador es distinta: el mercado es estrecho y la cultura sigue con una densa carga autoritaria, mientras el Estado y la gente viven la última moda de la globalización; el primero reducido a la mínima expresión y la segunda expandida al mundo de la comunicación por cable o sujeta a la traducción de segunda mano, la que dictan los medios nacionales con el filtro del conservadurismo montaraz.

En uno y otro lado, la calidad de los bienes culturales no la asegura el mercado. Esa dama elegante y esquiva sólo acompaña a los más tercos, esos que se juegan el mundo en una palabra, un trazo del pincel o un movimiento del cuerpo.

Carlos Castro publicó en 1996 *Libro de los desvaríos*, una fabulosa y espléndida novela que juega con hechos históricos. La calidad de su novela recibió el reconocimiento de un premio centroamericano. En el mercado no pasó nada, tampoco en la prensa cotidiana. "El mercado es inexistente, uno no puede escribir, de ninguna manera, pensando en el mercado", dice Castro. Agrega que en otros países hay gente que maneja las técnicas y gustos del mercado, las satisface y consigue un éxito tras otro; aquí no existe ni siquiera la perversidad del mercado, señala Castro.

Balance de una mutación

El Salvador vive una mutación cultural, escribía Breny Cuenca en 1992. Se trata, decía, de "una transformación muy rápida de pensamientos, prácticas y perfiles organizacionales que conciernen a los poderes del Estado, al ejército a las organizaciones e instituciones sociales y empresariales, a los partidos políticos y al conjunto de la población".

"El elemento central de la mutación de la cultura nacional es el drástico cambio de la cultura política", destacaba Cuenca, quien fue directora del suplemento cultural Búho, publicado durante un año (1999-2000).

El cambio político, en efecto, ha sido dramático. Con la cultura el proceso es lento y casi imperceptible. Sin embargo, también ahí hay transformaciones notables; por ejemplo y sólo por mencionar algunas de las más destacadas: el interés reciente por la historia, los debates sobre la identidad y el impacto de la emigración masiva hacia Estados Unidos. Un quinto de la población vive en las tierras del norte y, aproximadamente, otro quinto que reside en las tierras salvadoreñas se mantiene conectada a sus familiares migrantes.

La evolución del mercado cultural todavía es crítica. Muchas iniciativas que nacieron al amparo del esplendor inicial de la posguerra están languideciendo. Unas ya son difuntas, otras hacen planes para rejuvenecer. Sin duda, todavía falta otra ola que ha de surgir de los ánimos del siglo XXI.

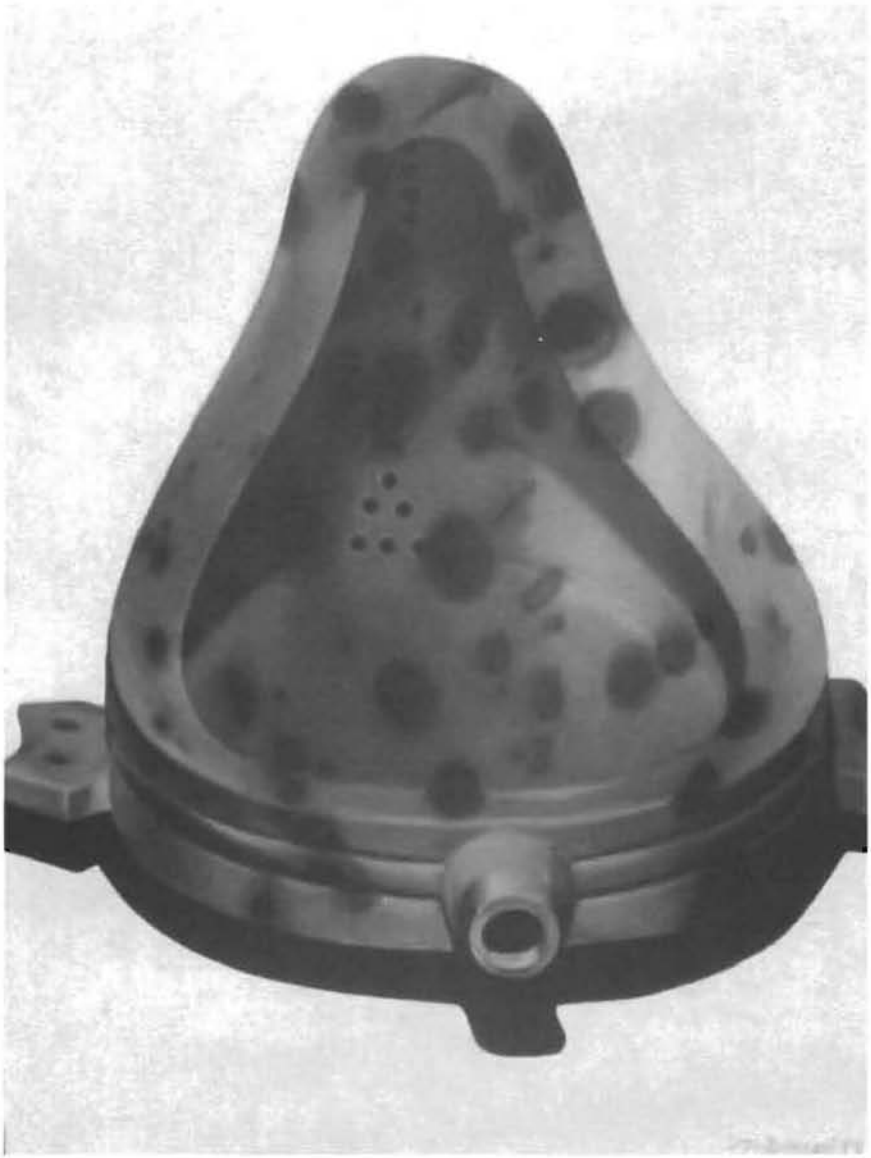
Hay un saldo aceptable de los ocho años de paz, que está en las obras producidas. En la pintura, la danza, el teatro y la literatura existen dos generaciones convergentes, una que vivió y sufrió la guerra, junto a otra más reciente y joven. Las dos han construido un legado distintivo, que tiene resultados sobresalientes forjados desde la tenacidad y el desamparo.

La estrechez del mercado cultural significa el peso del silencio sobre el creador y su obra. "Un autor no leído es un autor víctima de la peor censura: la de la indiferencia", escribió Octavio Paz. En el caso salvadoreño, el talento debe luchar contra el olvido y la indiferencia, debe vencer muchas más adversidades que en cualquier otro país. Nunca es fácil el camino para el talento, tampoco para la calidad. "Nadie me va a pagar un día dedicado a quitar una coma y otro a restituirla; muchos ni siquiera pueden ver la diferencia; pero yo sí la veo, y el resultado no depende más que de mí", dice Gabriel Zaid en una síntesis sobresaliente del problema.

Los días espléndidos de la posguerra han pasado. Cambiaron la política y trajeron libertad. El tiempo cultural de ese tiempo todavía no ha terminado, sigue lento e impredecible, como crisol de cambios silenciosos. Las obras que recreen los dramas y las esperanzas recientes están por venir, aguardan en los talleres de los locos, solitarios, empecinados y olvidados creadores salvadoreños. El siglo XXI nos promete dejar atrás la asfixia autoritaria; pero todo lo demás está por hacerse.

Roberto Turcios. Es escritor, conferencista y crítico político. Fue director de la revista *Tendencias*.

GUATEMALA



Duchamp para principiantes (1999), Moisés Barrios (Guatemala)

GUATEMALA APOYA LA DESCENTRALIZACIÓN CULTURAL

Carmen Abelina Gularte Estrada

"En materia de cultura y de gestión cultural nos encontramos con un fenómeno que las hace únicas y diferentes y por ello de especial interés"[1].

Las sociedades modernas, aquéllas que buscan el desarrollo, no pueden estar alejadas de la urgente necesidad de democratizar el poder, transferir poderes, capacidades y recursos para que las comunidades, grupos sociales o personas en lo individual actúen con autonomía. Por ello la descentralización facilita que las disposiciones y órdenes se asuman sin necesidad de tener que recurrir como antes, a la base central de la ciudad capital que hoy es asumida como una conquista histórica de los pueblos.

Considerada como la mayor reforma política en América Latina, la descentralización ha demostrado, en naciones como Brasil, Venezuela, y Chile, las notables diferencias en los niveles de desarrollo y avance que alcanzan los conglomerados sociales.

Guatemala no escapa a esa modernidad. Se ha trabajado por medio de la búsqueda de políticas que permitan a los guatemaltecos agruparse, organizarse, para hacer valer su voz y sus ideas.

Sin embargo, la descentralización no sólo es conveniente en el campo político, fiscal o administrativo, sino también en el quehacer cultural ya que es una pieza fundamental en la consolidación de la democracia y el respeto a la diversidad cultural.

Como respuesta a una necesidad de complementar la política cultural del Estado, surge la entidad Aporte para la Descentralización Cultural (ADESCA) que busca facilitar la participación de la sociedad en los procesos de creación, difusión, conservación y rescate del patrimonio artístico cultural.

Esta entidad es producto de la gestión promovida por un grupo de ciudadanos estudiosos que observaron, en los años 1995, 1996 y 1997, las circunstancias desfavorables que prevalecían en el Ministerio de Cultura y Deportes, cuyo mandato de descentralización no se cumplía cabalmente por diversas razones. El cabildeo dio como resultado la promulgación del Decreto 95-96 del Congreso de la República que plasmó, con mucha visión, un esquema

[1] Martinell, Alfons, Fundación Interarts, Barcelona.

que combina los aspectos que están permitiendo la efectiva descentralización de la gestión cultural.

En los dos años de funcionamiento ADESCA ha orientado su esfuerzo hacia el interior de la República para fortalecer la participación cultural comunitaria, promoviendo el liderazgo cultural de la población guatemalteca, dando prioridad a la atención a personas nacionales sin distinción alguna, sobre la base de la importancia del respeto a la diversidad y, claros de que la construcción de una nueva nación lleva implícito el desarrollo de la capacidad de convivencia en un ambiente de respeto a la diversidad cultural.

El aporte se concibió como una entidad descentralizada del Estado sujeta a los fondos que anualmente le son asignados dentro del Presupuesto de Ingresos y Egresos de la Nación y a otros que pueda gestionar.

A dos años de trabajo[2]

ADESCA, en los dos años de trabajo por el rescate, fortalecimiento y difusión de nuestra cultura ha facilitado la ejecución de proyectos que tienen como objetivo coadyuvar al desarrollo cultural de Guatemala, mediante diferentes estrategias y actividades, así como aquellos que buscan el desarrollo de la expresión cultural de la niñez y juventud, con modalidades de participación comunitaria y familiar.

También apoyando a grupos o personas que actúan en disciplinas específicas como la educación musical, la expresión artística de la juventud y niñez en disciplinas del teatro, pintura y literatura, y el fomento en la juventud de la valoración de sus costumbres y tradiciones.

Por lo anterior la inversión cultural, ha sido la siguiente:

Literatura 4,97%, música 20,88%, teatro 4,37%, danza 10,87%, artes populares y programas internacionales 16,53%, preservación del patrimonio cultural 24,14%, educación por el arte 14,56%, artes visuales 3,68%.

ADESCA se esfuerza porque más sectores de la población se incorporen al proceso consciente y continuo de proteger y enriquecer el patrimonio que hoy recibimos y mañana entregaremos a las nuevas generaciones.

El fundamento

El Decreto 95-96 del Congreso de la República, constituye el fundamento legal del quehacer del Aporte para la Descentralización Cultural, el cual fue emitido en octubre de 1996, y cobra vigencia en enero de 1997. En ese mismo año por Acuerdo Gubernativo de Nombramientos n.º 53, quedó integrado el Consejo de Administración.

En 1998 se inició el período para la implementación correspondiente. Esto implicó un período de organización y preparación para el funcionamiento, cuyas etapas claves fueron:

---

[2] *Decreto n.º 95-96* "Ley de Creación de ADESCA", *Informe de labores 1998 y 1999* y conferencias varias sobre descentralización y cultura.

- Inscripción y registro correspondientes.

- Elaboración y aprobación de los manuales y procesos idóneos para una entidad con características muy particulares, lo cual constituyó un verdadero reto para la Administración.

- Integración de las Comisiones de Selección y calificación de proyectos conforme ternas que fueron discutidas en aras de nombrar, por parte del Consejo de Administración, a los profesionales idóneos según las áreas de trabajo.

Con ello se creó la estructura básica, para que personas jurídicas, grupos organizados de la comunidad y personas individuales con interés en apoyar el desarrollo cultural plantearan propuestas susceptibles de financiamiento. La primera convocatoria pública a la comunidad cultural se celebró en el mes de mayo de 1998.

La Ley de ADESCA en uno de sus considerandos indica: "Que la Constitución de la República de Guatemala, en su artículo 19, inciso b) establece como obligación fundamental del Estado promover en forma sistemática la descentralización económica administrativa, para lograr un adecuado desarrollo regional del país, y en sus artículos 57, 58, 59, 60, 61, 62 y 63 establece que es obligación del Estado 'proteger, fomentar, conservar, rescatar y divulgar la cultura nacional', siendo los artículos más significativos".

En el artículo primero se indica que ADESCA tendrá capacidad de administrarse en forma descentralizada, ello implica que la toma de decisiones se descentraliza, pasa del Gobierno central y del Ministerio de Cultura y Deportes a un Consejo de Administración cuya integración es compartida por sector público y privado.

Indica también que su sede principal será la ciudad capital de Guatemala, pero deberá establecer subsedes en las cabeceras departamentales mismas, que no se han concebido como el establecimiento de oficinas que incrementarían los costos administrativos, sino como los contactos en instancias ya reconocidas para apoyar la presentación de proyectos, y en un futuro la selección de los mismos.

El artículo segundo plantea tres objetivos ADESCA tiene como objeto el financiamiento de:

- Actividades de apoyo a la creación y difusión artística y cultural.

- Proyectos que favorezcan tanto el rescate, difusión y fomento de las culturas populares, como el desarrollo de sus cultores y portadores.

- Actividades de conservación y difusión del patrimonio cultural.

Podemos resumir los objetivos en: facilitar la participación de la sociedad en los procesos de creación, difusión, conservación y rescate del patrimonio cultural de Guatemala. Se resume en términos, pero en la práctica implica una responsabilidad muy grande debido a que la demanda debe ser atendida en su totalidad.

El artículo tercero plantea las funciones de la entidad, entre ellas: la observancia de los objetivos de la política cultural del Estado. Aquí tenemos el primer valladar, si concebimos las políticas como aquéllas en las que todos los sectores involucrados nos sentimos corresponsables, pues creemos que en toda Centroamérica no las hay lo que se hace es observar las definidas por el Gobierno en funciones. Creemos que cada vez hay más conciencia de los ciudadanos en cambiar este esquema. La discusión últimamente se ha dado alrededor de buscar los mecanismos para su definición e implementación. En ese sentido el Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala recientemente celebró un Congreso sobre "Lineamientos de Políticas Culturales" en el que ADESCA participó porque creemos que es un esfuerzo que hay que acompañar y fortalecer.

Del Consejo

Concebido como la máxima representación de ADESCA, le corresponde elaborar sus propios mecanismos de participación, por lo que redactó sus propios manuales. Documentos que han sido, en la práctica, la herramienta que ha permitido agilizar el proceso y la independencia de acción, y lo que le da a la institución la capacidad de administrarse en forma descentralizada. Asimismo, es función esencial adjudicar el financiamiento, darle el seguimiento debido y evaluar el resultado. Para ello se ha establecido un proceso que va desde orientar y facilitar la presentación de proyectos a una población totalmente heterogénea y diversa en casos de escasa formación, hasta la evaluación y acompañamiento en la ejecución.

El proceso de selección y aprobación muestra una verdadera participación de la ciudadanía en diferentes niveles, por un lado la comunidad, grupo o persona que solicita y por otro lo protagoniza.

Por otra parte las Comisiones de Selección de proyectos, integradas por destacados profesionales en cada una de las disciplinas del arte, a quienes se les retribuye con una dieta simbólica, han puesto su mejor esfuerzo por emitir los dictámenes que respaldan la decisión de aprobación o la denegatoria del Consejo de Administración. Con ello se busca fortalecer el liderazgo de la sociedad civil.

Otra función importante es, que se faculta a la institución para recaudar fondos que complementen el fondo recibido del Gobierno, a la fecha la entidad se está consolidando para lograr mayor eficacia en este punto.

Y finalmente, el artículo cuarto plantea que las fundaciones, asociaciones, instituciones de la cultura, cofradías, grupos de creadores, artistas y artesanos organizados o no y de forma individual pueden acceder a los fondos del ADESCA.

El origen y destino de los fondos también lo explica la Ley, en su artículo quinto:

- Origen:
  Fondo semilla del Gobierno a través del Ministerio de Cultura y Deportes, de organismos internacionales, de la iniciativa privada y otras fuentes legales.

- Aplicación:
  Éste es uno de los puntos en los cuales descansa la descentralización de fondos; del total del fondo se asigna el veinte por ciento (20%) para actividades de funcionamiento y el ochenta por ciento (80%) se da a proyectos, que se ha llamado inversión cultural de conformidad con la Ley. De ese ochenta por ciento (80%), el ochenta y cinco por ciento (85%) se asigna al área departamental y hasta un 15% se puede asignar al área metropolitana que comprende los municipios del departamento de Guatemala. Como indica la Ley, el ochenta por ciento (80%) del presupuesto se asigna a la inversión cultural, considerando que "el apoyo a las expresiones culturales constituye una de las principales inversiones que puede hacer cualquier país para consolidar su desarrollo a mediano y largo plazo, puesto que la cultura es una de las más valiosas y características expresiones de la identidad nacional y resguardo de valores históricos de relación y convivencia".

El artículo sexto define la Estructura Administrativa.

La estructura responsable del proceso está conformada por tres bloques:

- Consejo de Administración: integrado por el ministro de Cultura y Deportes, un representante del Instituto Guatemalteco de Turismo y cinco representantes del sector privado. El nombramiento es emitido por el presidente de la República, en el caso de los representantes del sector privado por cuatro años.

- Comisiones de Selección de Proyectos: integradas por profesionales especialistas en alguna de las disciplinas que ADESCA apoya. Su función principal es la de emitir dictamen favorable o desfavorable sobre los proyectos presentados a la entidad. Ellos son nombrados por el Consejo de Administración por un año, el cual puede ser renovado.

- Oficina Ejecutora integrada por un equipo de nueve profesionales, ubicados de la siguiente manera: Dirección Ejecutiva, Dirección Administrativa Financiera, Departamento de Sistematización y Evaluación de Proyectos, Departamento de Contabilidad, Secretaría.

La integración plantea la articulación de lo privado y lo público en la toma de decisiones:

La fiscalización es regulada por el artículo 14, en el cual se indica que ADESCA deberá sujetarse al proceso de rendición de cuentas establecido por el artículo 241 de la Constitución Política de la República de Guatemala. Una vez al año se contratarían los servicios de una auditoría privada que contempla los principios de contabilidad generalmente aceptados, todo ello con el propósito de garantizar la transparencia en el uso de los recursos con los que cuenta la institución, cuyo informe, deberá adjuntarse a la liquidación presupuestaria presentada a la Contraloría General de Cuentas.

El procedimiento para la Selección y Calificación de proyectos se da conforme las etapas siguientes:

- Información y orientación al solicitante.

- Recepción administrativa del proyecto.
- Análisis preliminar para la ubicación de la disciplina y comisión correspondiente.
- Emisión de dictamen de la comisión, recomendando o no su ejecución.
- Emisión de acuerdo de aprobación o no aprobación del Consejo de Administración.
- Notificación y firma del convenio correspondiente.
- Acompañamiento y evaluación de la ejecución del proyecto.
- Presentación de informes y liquidación por parte del ejecutor del proyecto.

El proceso ha implicado la revisión y estudio de más de mil doscientas iniciativas, provenientes en su mayoría del interior de la República, donde los ponentes o solicitantes carecen de insumos básicos para la formulación y presentación de proyectos.

Se evidencia la necesidad de dar mayor acompañamiento para orientar y garantizar la continuación postliquidación del mismo.

Características

ADESCA se concibe como una entidad facilitadora y no ejecutora. Facilitadora, al permitir el encuentro de los cultores y portadores y de quienes pueden emitir un dictamen que valida o invalida su propuesta, lo que la hace susceptible o no de financiamiento.

- Se traduce en una estructura liviana y mantiene una actitud de servicio.
- Convoca en forma pública a participar cada año, a través de los medios de comunicación masiva, se informa de las fechas en que se recibirán las propuestas de trabajo.
- Orienta conforme a los criterios de las comisiones la diversidad de ponentes.
- Responde con agilidad dentro del tiempo prudencial de análisis y/o investigación.
- Se somete a dos auditorías, pública y privada: a largo plazo se espera la auditoria social, porque es la forma en que la misma comunidad toma conciencia y asume la responsabilidad de sus acciones.
- Participación con la comunidad en diferentes niveles, desde la formulación de la propuesta y la selección, hasta la ejecución de los proyectos.
- Fortalece el liderazgo de la sociedad civil en la ejecución de proyectos al convertirse en protagonista de sus propias propuestas.

- Traduce las responsabilidades de la entidad y del ejecutor de proyectos en un convenio, mismo que se constituye en el instrumento legal de ejecución y evaluación.

ADESCA está comprometida con la mejora continua, uno de los principios de calidad total. En ese sentido con el apoyo voluntario de profesionales identificados con la entidad y con el tema, se llevan a cabo ejercicios de reflexión que ubican a la entidad en diferentes escenarios. Producto del más reciente análisis es la identificación de las fortalezas, debilidades, amenazas y oportunidades que se observan. Presentamos algunas de ellas:

Fortalezas

- Fondo semilla del Gobierno definido en un decreto del Congreso de la República.
- Es apolítica.
- Fundamenta sus decisiones en dictámenes técnicos emitidos por especialistas de cada disciplina.
- Transparencia en los procesos, porque sin que implique rigidez, da confianza a los solicitantes o ponentes de un proyecto.
- Promoción por medio del correo de voz de beneficiarios satisfechos, esto es muy importante pues no se cuenta con un fondo amplio para publicidad, difusión y promoción de ADESCA.
- Acceso a los medios de comunicación escritos del país como producto de la credibilidad en la gestión.

Oportunidades

- Establecer alianzas estratégicas con diversas entidades para la cooperación técnica y de financiamiento.
- Establecer redes de intercambio a nivel nacional e internacional.

Amenazas

- No asignación o disminución del fondo semilla del Gobierno.
- Injerencia política.

Debilidades

- Falta información estadística de las comunidades.
- Ausencia de patrones de redes que faciliten la selección y calificación de proyectos en la misma comunidad.
- Dificultad en la definición de indicadores de proceso e impacto.
- Falta de recursos económicos para difusión y promoción.

Carmen A. Gularte Estrada. Licenciada en Administración de empresas, Universidad Mariano Gálvez, Guatemala, 1986 y Maestra de Educación primaria urbana, Normal Casa Central, Guatemala, 1980. Directora Administrativa-Financiera de Aporte para la Descentralización Cultural (ADESCA), desde 1998 hasta la fecha.

LAS ARTES Y ARTESANÍAS POPULARES DE GUATEMALA AL FINAL DEL SIGLO XX

Celso A. Lara Figueroa

Artes y artesanías populares; un problema conceptual

En las más variadas convenciones y congresos de carácter local, regional e internacional se ha intentado definir lo que debe entenderse por artes y artesanías populares, sin que los resultados allí obtenidos sean hasta ahora satisfactorios.

En nuestro país, el Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala ha incursionado en este campo de la especulación teórica y ha elaborado al respecto su propio criterio.

Según este instituto, las artes populares son expresiones culturales de carácter plástico, dotadas de atributos estéticos, cuyas raíces se hunden en el pasado y cuya actualidad se explica en virtud de la función que cumplen dentro de la comunidad que las genera. El arte popular es una actividad individual llevada a cabo en el seno de la familia, por lo general en forma complementaria de las labores de subsistencia. Es un oficio manual, personal y doméstico. Se aprende en casa sin más guía que el ejemplo de los mayores y se produce en aquellos lugares en que es fácil el acceso a las fuentes de materia prima. Por la índole personal de su elaboración, sus productos son cuantitativamente limitados, circunscritos al mercado local.

Las artesanías populares, que también forman parte de la cultura material, no siempre tienen atributos estéticos. Difieren de las artes populares en que se producen en el taller colectivo, organizado jerárquicamente (maestro, oficiales y aprendices), en donde la división del trabajo y la presencia del salario constituyen rasgos económico-sociales característicos.

Dicho en términos muy simples, la distinción entre artes y artesanías populares se funda en que las primeras son una actividad individual y manual, a diferencia de las segundas, que implican división del trabajo y uso de herramientas más o menos rudimentarias.

Pero este marco conceptual es estrecho desde el punto de vista sociológico. Se hace necesario analizar las artes y artesanías populares dentro del ámbito de la estructura social, es decir, con respecto de las clases sociales que las producen. Sólo así puede comprenderse su razón de ser dentro de la sociedad y, por ende, explicarse su vigencia cultural.

Las artes y artesanías populares, que son formas de cultura, pertenecen al complejo campo de los hechos folklóricos. Son producto de las clases sociales que los seguidores de Antonio Gramsci llaman subalternas en contraposición a las clases hegemónicas. Son expresiones culturales que, aunque no necesariamente, se oponen a las emanadas de la cultura oficial.

En el caso concreto de Guatemala —similar al de todos los pueblos latinoamericanos—, las artes y artesanías populares deben mucho de su origen a las restricciones impuestas por los colonizadores durante y después de la conquista española. Las ordenanzas de 1681, por ejemplo, que pretendieron extinguir de cuajo las "artes paganas de los indios", impusieron concepciones extrañas frente a las cuales la cultura indígena se rebeló silenciosa y clandestinamente. Así, cuando a los naturales se les permitió tan sólo pintar flores, frutas, animales, pájaros "y otras cosas que no sean imágenes de santos", surgió, a hurtadillas, la imaginería popular, reñida formalmente con la oficial o dominante, aunque ya influida por ésta. En análogas condiciones históricas surgieron la platería popular de exvotos y chachales (collares de uso femenino); la cerámica zoomorfa semividriada de Totonicapán; la cerámica coloreada de Rabinal; la mueblería tallada de Nahualá; las procesiones y ritos religiosos aborígenes; la loga (loa, teatro popular); los cofres y juguetes de madera pintada de Totonicapán; los trajes y textiles de cuyos antiguos diseños dejó importantes testimonios el cronista Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán en su *Reproducción Florida*.

Por su naturaleza tradicional, todas estas formas de cultura reúnen cualidades que les dan homogeneidad: son anónimas —se desconoce a su creador, a su autor, aunque se identifique a sus portadores (o sucesivos transmisores)—; populares —entendido este término como opuesto a erudito, culto, académico, libresco—; tradicionales, porque su medio de transmisión es no dirigido, no organizado, no institucionalizado, directo (de una generación a otra); colectivas —gozan de vigencia social—; funcionales, en cuanto cumplen una función, un servicio dentro de la comunidad.

Las artes y artesanías populares de hoy

La industria masiva, "en gran escala", y las técnicas contemporáneas —muchas de ellas impuestas como parte de la política económica de las sociedades capitalistas— ponen en peligro la existencia de las artes y artesanías tradicionales. Ya lo advertía Henríquez Ureña: "Está en crisis el arte popular genuino: en muchos países —los de nuestra América española entre ellos— va camino de desaparecer"[1]. Y añadía: "Es una forma de cultura que expresa el sentido de la tierra"[2].

Actualmente son cada vez más numerosas las expresiones desaparecidas y las contaminadas de influencias nocivas. La producción en serie de falsas artes y artesanías populares se abre paso hasta en los mercados más remotos.

Son muchos los factores que desnaturalizan y corrompen estas formas de cultura. Cuando el productor es "descubierto" por el comerciante y por encargo suyo trabaja con patrones ajenos a su propia cultura, las artes y artesanías populares comienzan a deteriorarse. La pérdida del anonimato, que se traduce

---

[1] Henríquez Ureña, Pedro, "Música popular de América", en *Obra Crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, p. 628.

[2] Id.

en la realización de concepciones individuales, caprichosas, conlleva el abandono de las antiguas prácticas.

El turismo contribuye también al deterioro de las artes y artesanías populares. Sobre todo ahora, porque los llamados mercados de artesanías y los *curious shops*, que explotan la mano de obra barata de los productores, imponen el cambio de diseños tradicionales por otros "estilizados" o "más modernos". Así ha surgido en Guatemala —y en otros países de América Latina— la copia y estilización de patrones prehispánicos ("neoprehispánicos" los llama irónicamente Alberto Beltrán) y la aplicación de estos patrones a la cerámica, los textiles, la platería, la madera tallada, el pirograbado... Los "contratistas", en su mayoría propietarios de esta clase de establecimientos comerciales, imponen criterios y modas, diseños, calidades, volúmenes de producción y sistemas de precios con absoluta ignorancia de los artistas y artesanos productores. De ahí que el turismo adquiera, como moneda falsa, meras deformaciones o perversiones prohijadas por un sistema que promueve la explotación de las clases sociales subalternas.

La contratación de técnicos extranjeros para "mejorar" las artes y artesanías populares, es otro factor negativo en este campo. ¿Cómo es posible justificar la presencia de "expertos" japoneses o israelitas enseñando a tejer a los indios del altiplano guatemalteco? Sólo el afán de lucro desmesurado, de volver industria masiva —y rentable para los especuladores— lo que es manualidad, oficio de siglos y rasgo de identidad cultural, puede explicar semejante aberración. Sin el más mínimo estudio de la realidad nacional, estos "expertos" optan por la más cómoda y menos imaginativa de las soluciones: convertir en fábrica lo que es quehacer doméstico, trabajo familiar. Y sustituir un producto hecho a mano, único por ello, por otro indiferenciado, hecho en serie.

Los resultados de esta política están a la vista. En Rabinal, municipio de Baja Verapaz, en donde se debió preservar y fomentar el desarrollo de la cerámica coloreada de raíz prehispánica, se rompió con el pasado cultural y se obligó al productor a imitar diseños del período clásico maya y, en algunos casos, aplicarlos arbitrariamente a jarrones y ánforas estilos griego y etrusco; ha surgido entonces una alfarería casi industrial, sin arraigo alguno en el lugar, cuyo destino fatal es el turismo de mal gusto, los grandes centros comerciales de los Estados Unidos y los *duty free* de los aeropuertos.

Algo análogo ocurre en Totonicapán, cabecera del departamento del mismo nombre. A pesar de que esa región es rica en varias modalidades de cerámica vidriada, cuyo sello es inconfundible, se ha contratado, por medio de una dependencia estatal, a un excelente artesano de Antigua Guatemala —en donde se hace la célebre loza mayólica— para el adiestramiento técnico de los alumnos de un centro de formación artesanal. La experiencia de este trasplante es una cerámica híbrida que no es de Totonicapán ni de Antigua Guatemala.

En medio de estos riesgos constantes y cada vez mayores, las clases populares de Guatemala siguen produciendo tejidos, cerámica, hierro forjado, carpintería, madera tallada, hojalatería, talabartería, instrumentos musicales, jarcia, máscaras, cestería, petates, platería, cerería, flores artificiales, dulces, juguetería, artículos de tusa, pirotecnia, objetos de hueso, palma y morro. La mayor concentración de artistas y artesanos populares se da en los

departamentos de Guatemala, Quetzaltenango, Totonicapán, Huehuetenango y San Marcos, en orden de importancia. Y los departamentos mencionados, reunían hacia 1973, el 62% de la población artesanal del país.

Las artes y artesanías populares de nuestro país forman parte del patrimonio cultural creado por las clases sociales subalternas. Su estudio y conocimiento científico, con miras a su preservación, nos permitirán comprender, lejos de toda superficialidad, cómo estas expresiones son raíces vitales de nuestra identidad cultural. De nuestro ser social diferenciado y por ello universal.

Situación de las artesanías en Guatemala a la luz del censo de 1978

Aspectos generales

Este trabajo no pretende examinar la complejidad de las relaciones de producción que envuelven las artesanías, sino dar a conocer, a quienes se interesan en el tema, la elaboración de la información levantada con motivo del I Censo Artesanal realizado en 1978. Aun así, el propio análisis de los elementos técnicos se enfrenta a serias limitaciones debido a que no se publicaron datos sobre las características de los propietarios y del personal, ni sobre los recursos materiales usados, lo que, aunado a los criterios utilizados por la Dirección General de Estadística, restringe el logro de un conocimiento mejor elaborado de las circunstancias prevalecientes en el sector.

El marco de producción de las artesanías

Las artesanías constituyen un conjunto de valores de uso y de mercancías con características de tradicionalidad propias de una región geográfica o país, cuyo proceso de producción depende del carácter de la formación económico-social de que se trate.

En el caso de Guatemala, la producción de la mayoría de objetos llamados artesanales, se realiza fundamentalmente dentro del marco de las relaciones precapitalistas de producción; es decir, en el sector llamado "informal", supeditado al modo de producción dominante.

Un primer análisis de la estructura económica del país permite detectar grandes deficiencias en la cantidad y calidad del proceso productivo en general, un diferente grado de acumulación de capital, de productividad, de recursos y diferentes formas de organización de la producción.

Del mismo modo que existe la certeza del desarrollo desigual en la agricultura y la coexistencia de diversas formas y modos de producción, asimismo sucede con la industria, donde también se pueden agrupar las unidades productivas en dos grandes sectores: el artesanal, subordinado, informal o tradicional; y el capitalista, dominante, moderno o formal.

Históricamente, encontramos una parte de la producción artesanal en el seno del grupo familiar, bajo la forma de valores de uso dirigidos al autoconsumo. La otra se desarrolla con elementos similares a la anterior, pero en este caso, los productos que se crean a base del trabajo familiar se destinan fundamentalmente a la venta, al cambio. A este tipo de organización se le denomina industria familiar mercantil y en ambos casos, el rancho o la vivienda

del productor desempeña al mismo tiempo la función de albergue familiar y taller artesanal.

Estas unidades de organización precapitalistas no existen aisladas e independientes, sino que están interactuando por medio de vínculos complejos con otras formas de producción caracterizadas por un diverso grado de desarrollo técnico, por distintas relaciones de producción y también por diferencias en el plano superestructural.

En la época colonial, los mestizos, bloqueados por los colonizadores en su acceso a la tierra, se convierten en los principales artífices de las obras artesanales coloniales, pero sólo una mínima parte de ellos logra apropiarse de medios y condiciones de producción adecuados, que les permitiera ascender en la organización feudal prevaleciente. Por lo general, ayer como hoy, los artesanos carecían de fondos hasta para proveerse de materias primas, por lo que era necesario que el encomendero español o criollo les adelantara, como se practica hasta la fecha, determinado desembolso para que el artesano pudiera comenzar su trabajo.

Bajo estas circunstancias, el destino de los artesanos permaneció a lo largo de la vida colonial sumido en los niveles de marginación, bien como ladinos rurales bien como parte de la plebe urbana. Su falta de cohesión parece haber crecido desde entonces, porque mientras hoy tenemos una Cámara de Industria y varias asociaciones de empresarios organizados, los artesanos carecen de dicha fuerza, lo cual es un agravante para su propio abandono.

En ese sentido, las formas capitalistas juegan en la actualidad el papel más dinámico y tienden a establecer su dominación en todos los niveles. Por ello, aunque el proceso de trabajo artesanal tienda a preservar de manera general la fisonomía de los valores de uso de carácter "típico" o folklórico, su coexistencia con el modo de producción capitalista provoca modificaciones parciales o totales en la fisonomía original de los valores.

El sector que llamamos de "artesanos" no presenta características uniformes, sino que comprende multitud de pequeños productores que varían entre sí por su organización, eficiencia, nivel de vida y por su inserción en los mercados de consumo y de mano de obra. En ese orden de ideas, la forma más avanzada de organización técnica y social se encuentra representada en el taller artesanal. Estos tipos de unidades productoras llevan en su seno los gérmenes de su propia descomposición, por ser una forma limítrofe de transición hacia la empresa capitalista. Por otra parte, utiliza parcialmente mano de obra remunerada. En esas circunstancias, el dueño del taller artesanal puede erigirse en empresario capitalista dentro del marco de la industria manufacturera; aunque la regla es la absorción o destrucción del artesano por parte del capitalista y la conversión del primero en asalariado.

Al producirse ese cambio, que implica una ampliación de la división técnica del trabajo, se rompe el esquema artesanal y las mercancías devienen totalmente diferentes de las producidas en condiciones artesanales, en virtud de la exigencia del mercado; es en ese momento cuando los valores de uso sufren transformaciones importantes en su materialidad, como el caso de los huipiles o

telas típicas, actualmente fabricadas en serie, o en el de la sustitución de gran parte de la alfarería por recipientes plásticos, para citar algunos ejemplos.

Por otra parte, hay algunos artesanos que persiguen la creación de obras mediante el uso de una especial habilidad para impregnar modalidades de una reconocida belleza, independientemente de su utilidad, como satisfacer de necesidades materiales (objetos decorativos u ornamentales). Sin embargo, el productor de este tipo de artesanías no busca el goce estético, sino los medios materiales que pueda obtener a cambio para procurar o complementar su supervivencia.

También la artesanía puede transformarse en industria capitalista a domicilio, en donde las unidades productoras dispersas en una multitud de talleres se encuentran dominadas por un empresario capitalista que les proporciona los instrumentos de trabajo, les paga un salario y les impone el tipo de valores de uso por producir.

Las artesanías se constituyen sobre bases familiares, transmitiéndose la habilidad técnica por herencia y con limitadas innovaciones dentro de un proceso simple de integración vertical, que va desde la adquisición o elaboración de materias primas hasta la venta del producto determinado, a base de instrumentos de trabajo fundamentalmente manuales que algunas veces son elaborados por el propio artesano.

Otras unidades artesanales utilizan también la explotación de adolescentes movidos por la necesidad del productor de contar con una ayuda en el trabajo y por la necesidad que tienen cientos de jóvenes de aprender un oficio.

Las artesanías constituyen un proceso de transformación de objetos de trabajo —substancias inorgánicas u orgánicas— donde el trabajo se efectúa predominantemente a mano. En su desarrollo histórico la artesanía constituye la segunda gran división del trabajo y ella explica, bajo diversas formas, el origen de lo que hoy es la industria manufacturera y maquinizada. En el caso de Guatemala, las artesanías subsisten como la industria autóctona, arrastrando consigo los resabios de formas de producción atrasadas y como producto del escaso grado de desarrollo de las fuerzas productivas propias, que obsoletas e incompetentes ante la fuerza arrolladora de la tecnología moderna y del capital transnacional, quedan relegadas y determinadas por éstos.

De esa cuenta, puede explicarse también que el consumo de productos artesanales en Guatemala presenta un franco descenso a medida que avanza la industria capitalista y sus consecuencias, como el llamado proceso de "ladinización", que va supeditando o liquidando al sector tradicional. Los habitantes de la ciudad, y en general las capas medias de Guatemala, utilizan en poca magnitud los productos artesanales, y es más, muchos grupos indígenas, han abandonado su uso sobre todo en la indumentaria.

Análisis del II Censo Artesanal (1998)

En el II Censo Artesanal del país, realizado en 1998, se captó información sobre las principales variables económicas que intervinieron en dicha actividad,

que contribuyen en alguna manera a detectar la situación por la que atraviesa tan importante sector productivo.

Para mejor comprensión de la información que se presenta es necesario aclarar los aspectos sobre los cuales se basó el censo.

Campo de aplicación del censo

El censo abarcó todos los talleres artesanales que ocupan menos de cinco trabajadores y que producen para la venta o bien para consumo y venta, excluyendo los talleres que producen exclusivamente para el autoconsumo.

Con el propósito de comparabilidad y ordenamiento, los establecimientos se agruparon según la rama de actividad principal a la que se dedican, ordenados por departamentos y municipios, y bajo la denominación de industrias manufactureras, las cuales se caracterizan por la existencia de proceso de transformación de mercancías.

Localización geográfica

La actividad artesanal está profundamente ligada al sector agrícola debido a que, en muchos casos, se desarrolla como una actividad adicional necesaria para la captación de ingresos que permita satisfacer las necesidades mínimas de las familias, como consecuencia de la baja productividad resultante de las labores agrícolas en los minifundios (para aquéllos que poseen tierra propia o en arrendamiento), o de los bajos salarios que perciben con motivo de su empleo estacional en otras unidades productivas.

Los departamentos en donde están concentrados la mayoría de establecimientos artesanales, son en su orden, los siguientes:

Orden	Departamento	N.º de establecimientos	Estructura del minifundio[3]
1	Guatemala	5.630	93%
2	San Marcos	5.585	81%
3	Totonicapán	5.159	98%
4	Alta Verapaz	4.781	86%
5	Chimaltenango	3.815	96%
6	El Quiché	1.717	89%
7	Huehuetenango	3.548	91%
8	Quetzaltenango	3.450	96%

De los 42.192 establecimientos censados, el 85% se ubica en los departamentos mencionados, confirmándose la interrelación existente entre las áreas de minifundio y la actividad artesanal, lo que ha evidenciado que las

[3] Representa el porcentaje de minifundios (microfincas y fincas subfamiliares) del total de fincas existentes en cada uno de los departamentos incluídos.

formas de producción agraria y la estructura de tenencia de la tierra influyen de manera determinante en el desarrollo de las artesanías.

Distribución por ramas de actividad

En 1998, de acuerdo con el número de establecimientos existentes, las actividades que sobresalen, en su orden, son:

Orden	Ramas de actividad (CIIU)[4]	N.º de establecimientos	%
1	Fabricación de prendas de vestir excepto calzado (pantalones, camisas, vestidos, capas, abrigos, sacos de géneros típicos en lana y algodón)	15.804	37
2	Fabricación de sacos, sogas y cordeles (cinchos, lazos, redes, bolsas, etc.)	4.914	12
3	Fabricación de envases de madera y de caña y artículos menudos de caña (canastos, petates, sombreros, trenzas)	4.046	10
4	Artículos confeccionados de materias textiles, excepto prendas de vestir	2.903	7
5	Hilado, tejido y acabado de textiles (tejas, fajas, cintas típicas, bordados, etc.)	2.890	7
6	Fabricación de objetos de barro, loza y porcelana (macetas, tinajas, ollas, etc.)	2.310	5
7	Fabricación de muebles, accesorios, excepto los que son principalmente metálicos	1.899	5
8	Manufactura de productos de panadería y tortillería	1.845	4

Estas ramas de actividad concentraron el 87% del total de establecimientos censados, variable independiente con respecto al nivel de producción.

Valor de la producción

El valor bruto de la producción, de acuerdo con el censo, comprende el valor de los productos elaborados en el taller con materias primas propias, así como el valor recibido por la fabricación de productos o trabajos de reparación efectuados en el mes anterior a la entrevista o último mes de producción. De conformidad con las cifras publicadas, se puede inferir que el monto de la producción alcanzó en 1998 aproximadamente 80 millones de quetzales, cuantificada a precios corrientes.

Al relacionar este dato con los salarios pagados y el número de personal ocupado, se puede establecer la baja productividad de los artesanos expresada en términos monetarios, cabe reiterar que los productos de autoconsumo no fueron computados. Ello se debe a que éstos se desenvuelven sobre una base

[4] Clasificación Industrial Internacional Uniforme, de actividades económicas.

de producción reducida y de una organización deficiente para la adquisición de insumos y para la comercialización de sus productos. Sobre este último punto cabe recalcar que es a través del mecanismo de los precios como los artesanos transfieren, al comercio y a otros sectores acomodados, grandes cantidades de valor. En otras palabras, la explotación del sector artesanal por la vía del intercambio desigual.

El valor de la producción artesanal presentó una estructura por rama de actividad en el orden de importancia que sigue:

Orden	Rama de actividad	% del valor de la producción total
1	Fabricación de prendas de vestir excepto calzado	34.8%
2	Manufactura de productos de panadería y tortillería	18.8%
3	Fabricación de muebles y accesorios	7.6%
4	Artículos confeccionados de materiales textiles	4.5%

Según el censo, los departamentos que participaron en mayor cuantía en el valor bruto de la producción (VBP), fueron en su orden:

Orden	Departamento	% del VBP	Rama de actividad predominante
1	Guatemala	22	Prendas de vestir
2	Totonicapán	14	Prendas de vestir
3	Quetzaltenango	12	Prendas de vestir
4	San Marcos	7	Prendas de vestir
5	Chimaltenango	7	Prendas de vestir
6	Huehuetenango	6	Artículos de materias textiles (excepto prendas de vestir)
7	El Quiché	6	Prendas de vestir
8	Alta Verapaz	4	Prendas de vestir
Total	Ocho departamentos	78	
	Otros departamentos	22	

Es necesario agregar que en el departamento de Guatemala existe una gran concentración de la producción artesanal, derivada de varios factores, entre los cuales vale la pena mencionar el proceso urbano de la ciudad capital, la infraestructura y los servicios existentes, y el hecho de ser ésta el centro de acopio y distribución principal de mercancías en general.

Empleo

El censo incluye como "personal ocupado" a los propietarios individuales o socios, trabajadores familiares y operarios —trabajadores asalariados—, los cuales trabajaron en el taller en el período de referencia, es decir el mes anterior a la entrevista o último mes de producción del período censal. Se excluye de este renglón a los aprendices.

La actividad artesanal ha contribuido a dar ocupación a un importante sector de la población, principalmente rural, como resultado de las características estructurales que prevalecen en el sector agrícola. Puede decirse que éste es un elemento digno de destacar para el análisis de las artesanías en relación con su impacto en el mercado de mano de obra, tomando en cuenta que el desempleo y subempleo constituyen una constante en el modelo de desarrollo del país.

En efecto, una de las ventajas de las artesanías es el abundante uso de mano de obra en relación al capital invertido, manifestándose en 1998 la ocupación de 66.232 personas para un capital de 11,4 millones de quetzales, lo que determina una relación media de 172 quetzales invertidos por persona ocupada. En cambio, la tendencia de las empresas grandes o modernas es hacia el empleo de métodos con utilización intensiva de capital, dándose en ese mismo año un costo medio de 9.322 quetzales por persona empleada en este sector, al que sin duda alguna corresponde también un alto costo de divisas por concepto de maquinaria y tecnología importada.

Otro aspecto importante lo constituye el hecho de que en ambas actividades, se dieron en el año citado, casi los mismos volúmenes de empleo, ya que el sector manufacturero formal absorbió 70.576 trabajadores, lo que confirma la importancia de las artesanías como generadoras de empleo productivo a bajo costo.

Del total de empleo establecido en la actividad artesanal en el año del censo, la mano de obra estaba concentrada principalmente en las siguientes ramas de actividad:

Orden	Rama de actividad	% del total del empleo
1	Fabricación de prendas de vestir excepto calzado	36,3%
2	Fabricación de sacos, sogas y cordeles	10,4%
3	Fabricación de envases de madera	9,1%
4	Artículos confeccionados con materiales textiles	6,3%

Relaciones establecidas con base en la información publicada en el Segundo Censo Artesanal de la Dirección General de Estadística y en el boletín estadístico del Banco de Guatemala.

El resto del personal ocupado (37,9%) se encontraba en las demás actividades (50 ramas).

Geográficamente, el contingente de fuerza de trabajo artesanal se localizó principalmente en los departamentos siguientes:

Orden	Departamento	Personas empleadas	% del total
1	Guatemala	10.063	15%
2	Totonicapán	8.593	13%
3	San Marcos	7.591	11%
4	El Quiché	6.342	10%
5	Alta Verapaz	6.121	9%
6	Quetzaltenango	6.006	9%
Total	Seis departamentos		**67%**
	Otros departamentos		**33%**

Adicionalmente, es de hacerse notar que en la publicación del censo analizado no se incluyen las variables sexo en materia de empleo, lo que dificulta el establecimiento de relaciones internas, importantes para la comprensión de la problemática de los recursos humanos en el sector.

Principales problemas que afronta la actividad artesanal

Productividad

Un elemento básico que resume la problemática que afronta el sector artesanal es el bajo grado de productividad existente, medido en términos de valor generado por cada persona ocupada. Según se desprende de los datos censales, cada trabajador produce un valor promedio de 52 quetzales, sin tomar en cuenta su categoría ocupacional. Este ingreso bruto es inferior al producido por la industria manufacturera en el mismo período, el cual alcanzó la suma de 16.000 quetzales. Dicho indicador pone en evidencia un aspecto de la disparidad sectorial de la economía guatemalteca. La baja productividad obedece en gran parte a la escasa división técnica prevaleciente en las artesanías, a las técnicas y métodos tradicionales empleados y al hecho de que si bien es cierto los artesanos poseen habilidades y destrezas en el trabajo directo, puede asegurarse que prevalece el bajo nivel de calificación de la mano de obra, en relación con la organización de la producción, así como a otros factores colaterales que determinan dicha situación, dentro de los cuales destaca inclusive, la falta de educación primaria. Influye también en la baja productividad la inexistencia de condiciones generales que faciliten el desarrollo de las artesanías y su acceso al sector "estructurado", como serían las comunicaciones, transporte y otros servicios conexos necesarios para la producción artesanal.

Falta de financiamiento

Las instituciones financieras hasta ahora sólo han cubierto al sector manufacturero moderno, a causa de que la rigidez de los criterios crediticios prevalecientes en el país no permiten el acceso de los artesanos al sistema bancario y financiero.

A pesar de que se han hecho algunos esfuerzos a través de la Corporación Financiera Nacional (CORFINA), y algunas entidades cooperativas, el financiamiento no ha sido asignado en cantidades suficientes hacia el sector artesanal, con lo cual se desvirtúan los objetivos y acciones contenidos en el Plan Nacional de Desarrollo 1999-2004, al "pretender fortalecer la actividad artesanal", mejorando la capacidad técnica y la calidad de los accesorios y materias primas utilizadas, así como incrementar y mejorar los equipos y maquinarias.

Este plan declara que se proporcionaría a las unidades artesanales recursos monetarios, vía crédito, en cantidad no menor de 9,4 millones de quetzales para la compra de maquinaria e instrumentos de trabajo y en cantidad no menor de 14,3 millones de quetzales para el financiamiento de sus operaciones. Esto supondría atender crediticiamente a no menos de 29.457 unidades artesanales (70% del total establecido en el censo de 1998) en los próximos cuatro años. Todos estos aspectos relacionados con la asistencia financiera estarían a cargo de CORFINA.

La información publicada por CORFINA en su Memoria de Labores de 1999, deja ver la distancia entre lo declarado y lo real, ya que la canalización de recursos hacia este sector, en el período 1999-2000, fue muy limitada: se concedieron solamente 301 créditos para las artesanías, con un monto de 495,7 miles de quetzales. Se nota además que de 1998 a 2000 hubo una contracción en el financiamiento, tanto en el número de créditos otorgados como en su respectivo monto. Es indudable que el agudizamiento de la crisis económica por la que atraviesa el país incluye a este sector, por lo que pueden tenerse bases firmes para asegurar que la tendencia de los años 2000-2001 habrá sido la de restringir aún más el apoyo financiero que recibe del Gobierno.

Del sector bancario privado no puede esperarse asistencia financiera para las artesanías, debido principalmente a la falta de garantías que los artesanos pueden ofrecer para la obtención de un préstamo por muy pequeño que éste sea, por lo cual no llenan los requisitos de "elegibles" ni de "sujetos de crédito". De esta cuenta, las fuentes de financiamiento están cerradas para los artesanos, como lo están para el sector informal en general.

Falta de apoyo institucional

Salvo contadas excepciones, los problemas que afronta la actividad artesanal no preocupan a las instituciones de desarrollo, ya que es ampliamente sabido que es hacia otras ramas de actividad a donde se dirigen los principales mecanismos de apoyo, en el aspecto tecnológico, financiero, infraestructura, asesoría y otros.

Dentro del Plan Nacional de Desarrollo al que nos hemos referido, se establecía la prestación de asistencia técnica y adiestramiento de personal de parte de CORFINA, Desarrollo de la Comunidad, Instituto Técnico de Capacitación y Productividad (INTECAP), así como el establecimiento de un instituto de artesanías. Todos estos aspectos contenidos en dicho plan no se han llevado a cabo con la firmeza con que fueron planteados, dándose únicamente casos esporádicos de adiestramiento, lo que no incide en la mejora de los volúmenes de producción y la calidad de los productos.

Por otra parte, se sabe que gran parte de la producción tiene una alta propensión de venta a mercados externos, para lo cual el Centro Nacional de Promoción de Exportaciones (GUATEXPRO) se encarga de establecer los mecanismos de comercialización correspondientes. Ahora bien, ocurre que dicha institución "fomenta" las exportaciones de un sinnúmero de productos, entre los cuales los artesanales no tienen mayor significación, tomando en cuenta que existen otros de "más peso", como los de origen netamente industrial o agrícolas no tradicionales.

En virtud de lo anterior, son solamente las manufacturas y las unidades productivas que producen en cantidades importantes las que tienen una mejor posición —en varios sentidos— para poder hacer uso de los servicios de GUATEXPRO, quedando al margen los artesanos que operan en condiciones inferiores de producción, los cuales constituyen la mayoría de productores industriales en el país. Hay pues suficientes indicios para asegurar que los artesanos no tienen ni idea de cómo abordar a GUATEXPRO o a una institución de crédito.

Deficiencias de organización

Aparte de los problemas mencionados, los artesanos confrontan problemas derivados de la posición que ocupan en la organización social del trabajo, ya que como pequeñas empresas presentan una baja productividad, deficiencias en la producción y la comercialización, todo ello como resultante de constituir unidades de producción individualizadas que no están agrupadas en gremios, cámaras, asociaciones u otras entidades que pudieran servir para la defensa de sus intereses.

Uno de los obstáculos derivados de la deficiente organización, lo constituye la comercialización de sus productos, ya que al carecer de medios de transporte adecuados para tal fin, están en desventaja con el sector industrial moderno. Además, casi no existen canales de comercialización, solamente la intervención de los intermediarios, que se constituyen en un factor negativo para la actividad, ya que son éstos los que cuentan con el capital necesario para comprar a bajos precios y vender con un incremento que se traduce en utilidad, con los consiguientes perjuicios tanto para el consumidor final como para el productor.

Se espera, sin embargo, que la puesta en operación de parques artesanales y el agrupamiento de las unidades de producción artesanal en formas asociativas de comercialización, contempladas en el Plan Gubernamental de 1981, permita superar esta situación.

Por otra parte, en los últimos años se ha observado un marcado desplazamiento de los talleres artesanales respecto de empresas modernas productoras de artículos (principalmente vestuario) con características artesanales, que tratan de cautivar al consumidor bajo la apariencia de ser elaborados manualmente, pero que en realidad, al contar con mejor tecnología y organización, producen en cantidades mayores, lo que repercute en menores costos de producción. Además este sector cuenta con mejores condiciones de ampliación y dominio del mercado, limitando el campo de acción de los artesanos tradicionales.

Conclusión

Siendo el sector artesanal de suma importancia en la actividad económica, como generador de valores de uso y fuente de empleo, como medio de subsistencia o actividad complementaria que genera un ingreso adicional a las familias y como atractivo turístico, es necesario hacer esfuerzos especiales para superar las condiciones de atraso en que se desenvuelve como resultado del carácter de la estructura económica existente.

Esa estructura no ha permitido el desarrollo y fomento de la actividad artesanal como fuente de producción y empleo permanente o como elemento de vinculación entre el sector agrícola y el industrial, sino solamente como actividad complementaria de los minifundistas y trabajadores sin tierra o como ocupación principal de productores urbanos pobres y en proceso de depauperación. Por lo tanto, el problema de las artesanías y de la industria en general está íntimamente ligado al problema agrario. En las condiciones de bajo nivel de desarrollo de las fuerzas productivas y de los lentos avances que presenta la estructura agraria en Guatemala, es lógico suponer que los artesanos mantendrán sus mismas características de atraso durante largo tiempo, salvo que se produzcan modificaciones sustanciales.

A esta situación contribuye la política gubernamental y la falta de apoyo institucional, en los aspectos más importantes, como son, dotación de recursos financieros, asesoría técnica, polígonos artesanales, comercialización, programas de fomento y otros, que han dejado a la deriva a los artesanos, quienes actúan e invierten bajo riesgo propio y a merced de lo que los empresarios modernos llaman "el libre juego de la oferta y la demanda".

De no adoptar medidas de apoyo que reorienten la actividad artesanal hacia el aprovechamiento de las ventajas que representa para la población pobre en términos de empleo e ingreso, se estará estimulando el flujo de migrantes a la ciudad. Por ello, la formulación de una estrategia de desarrollo industrial y dentro de ella una política artesanal específica, sobre la base de reformas en la producción agraria y de utilización de materia prima local, es una condición importante para mejorar el nivel de vida de la población que se desenvuelve en el sector "informal", y en esa orientación, debería comenzarse por mejorar y sistematizar frecuentemente la información estadística lograda, a fin de elaborar un diagnóstico más profundo del desarrollo de las artesanías en Guatemala.

Celso A. Lara Figueroa. Nacido en Guatemala en 1948. Obtuvo los títulos de pregrado y grado de Historia en la Universidad de San Carlos de Guatemala y cursos de especialización y postgrado en Historia, Folklore y Antropología en la Universidad Central de Venezuela. Realizó estudios de música en el Conservatorio Nacional de Guatemala y en la Escuela de Altos Estudios Musicales "José Ángel Lamas" de Venezuela. Perteneció a varios conjuntos musicales como *Schola Cantorum*, de la Catedral metropolitana de Guatemala y el Cuerpo Permanente de Músicos del Teatro Municipal de la Ópera de Caracas entre otros.

EL PROFESIONAL DEL ARTE EN GUATEMALA[1]

Silvia Herrera Ubico

El profesional de las artes en Guatemala es alguien que se atreve a vivir en la batalla constante de hacerse oír y que, además, intenta vivir de eso. Su formación tiende a ser buena y la ha alcanzado en el país, aunque a golpe de mucho esfuerzo, pues no tiene muchos ni buenos medios a su alcance, ni el clima cultural incentiva el desarrollo de las artes. Algunos son autodidactos; otros han podido estudiar o especializarse fuera; la mayoría continúa cultivándose por propio interés, haciendo uso de bibliotecas particulares, viajes, lecturas, ya que Guatemala carece de bibliotecas especializadas.

Los profesionales de las artes reconocidos en el país admiten que han llegado a donde están porque han trabajado consistentemente, no les ha faltado el apoyo de amigos, parientes, maestros, y de alguna que otra institución privada, como galerías de arte y bancos. Algunos de ellos admiten no saber adónde han llegado ni les interesa ese discurso.

La mayoría se nutre de experiencias humanas e incursiones en otras profesiones. Leen. Y por sus manos pasa todo tipo de lecturas: historia, biografías de artistas, biología, novela histórica, compendios artísticos, teatro, manuales de restauración, los clásicos.

La vida misma ha acabado de perfilar su formación: encuentros con estudiantes, con maestros específicos, conocimiento de artistas, visitas a museos en otros países, a colecciones privadas, a estudios de artistas, cine y filmaciones de películas de gran calibre, conferencias en museos y galerías en otros países, viajes y, por último, vivir en un país como éste y ser en él un profesional de las artes es una experiencia formativa con todo lo que ello implica, pues la práctica, como dicen, hace al maestro.

El profesional de las artes suele tener la sensibilidad necesaria para analizar y comprender lo que ocurre a su alrededor, y para vislumbrar soluciones al entramado de problemas que las artes y la vida misma presentan en el país. Según la rama artística a la que se dedica, puede llegar a jugar un papel determinante en la proyección cultural de un sector socioeconómico y a veces puede hasta llegar a contar con el apoyo económico necesario para desarrollar su trabajo. En la mayoría de casos, dedicarse a las artes es un disparate, fruto del esfuerzo, de la terquedad, de la perseverancia, de una dislocación de mente y de una dedicación total que no escatima desvelos ni preocupaciones. En Guatemala, las circunstancias son adversas y es muy difícil hacer del arte una profesión. Es ir contracorriente.

---

[1] Este artículo recoge los testimonios vertidos en entrevistas que fueron hechas a profesionales de la arquitectura, escultura, pintura, fotografía, música, literatura, teatro, museología, crónica y promoción cultural.

Pero, ¿por qué? ¿en qué consiste esa adversidad? Las reflexiones recogidas en estas páginas son un intento de explicarla.

Las posibilidades de supervivencia que un profesional de las artes tiene en Guatemala varían mucho según la rama artística a la que se dedique y varían según la mentalidad y actitud del que las enfrenta. Un profesional de las artes puede tener un panorama abierto si aborda el tema con la actitud, la capacidad y talento necesarios. Un arquitecto puede llegar a situarse bien y vivir de su profesión. Un promotor de arte tiene muchas posibilidades de vivir con holgura en la medida que se mantenga al día y goce de buenas relaciones con quienes lo rodean. La supervivencia de los que hacen análisis y aproximaciones críticas del arte dependerá de la credibilidad y profundidad que alcancen en la proyección de su trabajo, trabajo, por cierto, muy mal remunerado. En el caso de los pintores, muchos tienen que ayudarse económicamente dando clases, publicando carátulas, haciendo trabajos por encargo. La mayoría de escritores, músicos, actores y directores teatrales, bailarines, mantienen esa profesión a fuerza de trabajar en otra cosa[2].

Algunos pintores han sacado adelante su profesión realizando otros trabajos: estibador, agente cinematográfico, traductor, organización musical de eventos, recepcionista en hoteles, vendedor de tractores. Otros optan por fórmulas repetitivas que complacen enormemente al público y logran vivir de sus ventas. Otros han logrado vivir bien y han logrado desarrollar toda una estrategia de ventas en la que se ven involucrados todos los miembros de una familia. Un profesor de historia del arte difícilmente logra un presupuesto digno, y la mayoría de las veces debe buscar los fondos necesarios para avanzar en sus propias investigaciones. Un escultor puede ganarse bien la vida si logra alcanzar un conocimiento profundo y una técnica atinada. El desarrollo profesional de la música ofrece escasas y limitadas posibilidades de vida o supervivencia.

Hay talentos que pasan su vida luchando por asomar la cabeza y mueren en el anonimato, y otros pseudotalentosos que, tocados por la varita mágica de una hábil maniobra publicitaria, acceden al estrellato en breve tiempo sin contar con la experiencia y el conocimiento requeridos en esta seria elección de vida. Esto no sólo ocurre en Guatemala sino en todas partes del mundo. Sin embargo, las maniobras publicitarias en eso suelen quedarse y si no existe un verdadero talento y un trabajo constante que lo sustente, el tiempo, como viento que limpia, borra nombres como borra huellas.

Los profesionales del arte en Guatemala libran todo tipo de batallas, pero el salir airoso de ellas depende mucho de las actitudes personales. Hay paredes por todas partes, aunque la perseverancia puede llegar a derribarlas. La más difícil de botar es la ignorancia, a ella le siguen los intereses personalistas de grupos que no ven más allá de sus posturas. En esta última destacan los

---

[2] Carro, Jorge, entrevista, julio, 2000. "Supongo que en "nuestros" países muy poca, como poco/as son los escritores, pintores, músicos, críticos, etc. que viven (económicamente) de su trabajo. La mayoría de ellos "viven" pero aspiracionalmente; trabajan en otra cosa". Valdría la pena matizar que el profesional de las artes en Guatemala no es tanto un profesional, pues no "vive" de su profesión y sería más adecuado señalar que mantiene su vocación con distintos tipos de trabajo.

intereses comerciales que frenan el avance vital del arte. No faltan las envidias y los celos "profesionales". A ello se puede añadir la falta de credibilidad que la sociedad confiere al hecho de dedicarse al arte, pues no es considerada una actividad seria. Los familiares de potenciales estudiantes de una carrera artística se apresuran a disuadir a que un joven se dedique al arte. La falta de recursos técnicos, de instalaciones adecuadas, la carencia de material didáctico e incluso el desinterés del estudiante que escoge carreras humanísticas, son factores que se añaden a la lista. Además, en casos nombrados, la oposición de cónyuges, los "celos" ante inquietudes que no se comprenden, y ante deseos de configurar un mundo propio de expresión provocan otro frente de batalla. Al mismo tiempo, en la vida de varios museos privados y estatales la lucha diaria es hacerle frente a los gastos, pues nunca se cuenta con suficientes fondos para mantenerlos.

No obstante, quienes se dedican a esta convulsionada profesión tienen grandes aspiraciones: progresar, investigar, probar otros caminos, otras técnicas, no dejar de leer nunca. Algunos quieren seguir haciendo lo que hacen, seguir produciendo a toda capacidad, descubrir nuevos retos y continuar nutriéndose de este inacabable campo. Otros quieren formar profesionales en su rama, quieren enfrentar a los espectadores y abrirles horizontes. Alguien quiere llegar a muy viejo pintando con la sorpresa con que pinta hoy y ha pintado siempre. Un arquitecto desea ser parte de la historia de la arquitectura en el país por haber contribuido positivamente en el mejoramiento del espacio habitado por el ser humano. Un pintor afirma que sus expectativas no se han colmado, vive insatisfecho con lo que hace y cuando le preguntan que cuál es su mejor obra, siempre responde invariablemente que es la próxima que va a hacer. Una directora de museo aspira a contar con alguna entidad que apoye totalmente la institución que dirige. Una fotógrafa artística está empeñada en hacerle ver a la gente el camino espiritual que abre el arte.

Mucho se ha discutido acerca de la importancia de trabajar en equipo. Los profesionales de las artes reconocen el beneficio del intercambio y de la unión para sacar adelante proyectos, como es el caso de las presentaciones musicales que complementan el trabajo de escritores y cómo los pintores se apoyan en poetas y artistas de otras ramas; sin embargo, existen dificultades como la envidia, el querer dirigir soluciones y no compartir inquietudes. El guatemalteco tiende a ser individualista y ello se refleja en que, por lo general, desarrolla proyectos individuales. Este campo profesional, como ocurre con otros, se ve surcado de falta de comunicación y existe cierta tendencia al aislamiento y la autoexclusión.

La situación actual del profesional de las artes ha mejorado en algunos aspectos a lo largo de las últimas tres décadas. El público interesado ha aumentado recientemente, así como los coleccionistas y quienes desean informarse de la historia del arte nacional. La apreciación artística ha ido en incremento. Actualmente existe una búsqueda de nuevos lenguajes, y de experimentación con alternativas nuevas en este medio, aunque ya vistas en otros países. Los jóvenes enfrentan una crisis prometedora, y parecería que están conformando una generación o movimiento con bases sólidas. No ha faltado el oportunismo de algunos que, al frente de propuestas poco originales, han logrado un espacio reconocido que, a la vez, se vislumbra efímero. Hoy también se cuenta con mayor apoyo de los medios de comunicación, y de

entidades privadas que auspician las artes. Los actuales fenómenos de la transculturización y la globalización, donde todos se han fundido en el todo, incentiva a la reflexión en torno a temas que conciernen a todos, pero también provoca el gusto por un espacio virtual sin fronteras que diluye las distancias e inhibe la toma de conciencia de la propia realidad. En muchos ámbitos, la improvisación es la impronta distintiva. Se lee poco, se oye poco, se estudia poco. Alguien dijo "veo mucha actividad pero poco desarrollo".

En un país donde las cifras de analfabetismo son muy altas, y donde dicho analfabetismo se extiende a la cultura misma, crear una mentalidad de que el arte llena el espíritu, resulta una meta poco asequible. Los artistas no son apreciados ni valorados como parte del patrimonio del país y, pocas veces, sus producciones son vistas como canales de fortalecimiento de la identidad guatemalteca.

Las universidades no suelen incluir las carreras artísticas como posibilidades profesionales, sin embargo ofrecen algunos estudios que sirven como introducción a una futura profundización en este campo. Existen academias privadas muy específicas en las que, en ciertas oportunidades, hay clases con un alto nivel de competencia. Los centros estatales se encuentran abandonados y son, en la actualidad, un punto de "rescate" en manos de muchos artistas que donan sus conocimientos y su tiempo para formar a jóvenes de escasos recursos. La formación artística que daban dichos centros era eminentemente técnica, digamos con una buena base académica, pero estuvo colapsada por muchos años. Hoy se intenta recomponer su deterioro y se vierten grandes esfuerzos en ello. Fundamentalmente, los centros de formación son de índole privada, aunque hay uno que otro estatal que carece de presupuesto para funcionar adecuadamente. Algunos de los centros privados son creados con fines lucrativos y no siempre tienen un alto nivel de enseñanza.

En términos generales, el nivel de formación artística tiende a ser de medio a bajo. El índice de variación descansa en los intereses de los docentes y la mística —o su carencia— que ampara a una determinada institución. Este nivel, pues, suele ser medio, como una especie de barniz que satisface a una gran mayoría, pero alguien que desee profundizar y formarse mejor, puede hacerlo y un recurso ineludible es tomar lecciones privadas con artistas especializados o bien buscar otras opciones fuera del país.

Para superar el nivel actual de formación de los profesionales de las artes, podría sugerirse reorganizar los ministerios que se ocupan de la educación y de la cultura, y para ello los gobernantes de turno deberían conocer y profundizar en este tema. Algunas instituciones estatales revisan en la actualidad su programa de estudios y realizan una reestructuración de los mismos. También convendría que los programas de estudios de las universidades y centros relacionados con las artes plásticas y sus derivaciones revisaran y modificaran sus programas. Muchas universidades están dejando de lado los valores humanos de ciertas carreras para atraer alumnos hacia las más remuneradas y prácticas. Los estudiantes que tienen que trabajar entre semana no encuentran opciones educativas en las ramas de las artes los fines de semana. Por ello, muchos descartan la posibilidad de desarrollar carreras profesionales en el arte y

no hay nuevos profesionales que puedan ir sustituyendo a las viejas generaciones de catedráticos.

Por otra parte, Guatemala no tiene suficientes centros de acopio de información reciente en este campo profesional. A pesar de que hay documentos, éstos se encuentran dispersos y no siempre están disponibles. En los centros formativos, en los museos, la documentación es muy general y no siempre actual. Muchos profesionales se han dado a la tarea de formar sus propias bibliotecas. Un par de fundaciones y no menos escasas galerías de arte empiezan a formar archivos privados de documentos e incluso han empezado a hacer publicaciones. La galería el Attico y el espacio Colloquia han ido recopilando catálogos y almacenando información. Para conocer aspectos de un artista guatemalteco, no queda más que acudir a él y, si ha muerto, a su familia o a personas que le conocieron. La historia del arte en Guatemala ha empezado a escribirse, pero queda aún mucho por documentar.

El hecho de que no haya muchos sitios donde buscar información artística, impide establecer comparaciones con respecto a otros tiempos y/o con respecto a artistas desaparecidos. En relación con la información de carácter mundial relacionada con esta información, existen un par de sitios especializados donde pueden comprarse revistas a precios muy elevados. Quien desea mantenerse al tanto de lo que ocurre en las artes de otros países, el recurso al internet es incuestionable y sirve para paliar las carencias nacionales de centros de documentación.

El Estado debería proveer los medios necesarios de documentación con información actual y, de hecho, la Constitución de la República contempla este aprovisionamiento, pero no llega a cubrir ni las demandas más incipientes, pues hay prioridades que requieren mayor atención tales como salud, trabajo, educación general, justicia... Existe una iniciativa estatal para promover la descentralización cultural y otorgan fondos a proyectos específicos. Ésta es una vía de gran ayuda, pero que, dadas las necesidades y los fondos disponibles, la tarea de estimular a los niños, jóvenes y adultos en las artes, acercarlos a la música, enseñarles a apreciar la riqueza del teatro y de la danza, y ofrecerles alternativas educativas que empalmen con los enfoques creativos quedan aún cortos.

Si el discurso en torno al rango social que ocupa el artista y el profesional de las artes en la sociedad de Guatemala fuera relevante y/o mereciera algunas reflexiones, baste con decir que dicho rango varía según la rama en la que se desempeñe, pero suele ser bajo, porque esta profesión es poco apreciada. Resulta difícil generalizar, pero cuando alguien destaca puede acceder a un rango social dentro de la clase alta del país, aunque mucho de ello tiene que ver con la personalidad, el conocimiento, el trabajo y la formación intelectual. Además, por lo general, no es la profesión el factor que influye en la categoría social, sino "la familia" en la que le ha tocado nacer. La mayoría de las veces esta profesión puede ser motivo de una curiosidad que permite escalar socialmente. Algunos artistas han roto esa barrera y son tratados de acuerdo al rango que les otorga el haber influido en la cultura de su época. Este entendimiento, sin embargo, muy pocos lo alcanzan. Guatemala aún se rige por una jerarquía social que no dista mucho de la época colonial. En definitiva, a pesar de que la mayoría de artistas reconocidos son profesionales muy serios,

sigue existiendo una especie de prejuicio arbitrario que los tiñe de estrafalarios, bohemios y holgazanes. Como salida compensatoria de dicha situación, los profesionales de las artes tienden a configurar una especie de elite social, pues ésta es una forma de asegurarse un sitio, aunque no sea "oficialmente" aceptado.

Las necesidades sociales que satisfacen los profesionales de las artes básicamente consisten en matizar la cultura de la sociedad, pues ofrecen una alternativa a espectáculos que masifican y que no proponen cotas espiritualmente enriquecedoras. El artista cuestiona y abre un diálogo diverso que se nutre de las experiencias sociales a su alrededor. Provee, por medio de su trabajo, una catarsis y abre la posibilidad para que las sociedades accedan a otro tipo de realidad. El artista funge como voz de la sociedad, habla por aquellos que no pueden o no saben hacerlo, proporciona alimento espiritual, gozo, solaz, esparcimiento. El arte ofrece una gran opción en la sociedad, pues es una donación interior, y una vía directa de solidaridad. Aunque muchos piensan que el arte es una prioridad social porque reconocen todos los valores antes citados y proporciona la oportunidad de un mejor esquema de vida espiritual e intelectual a la par que abre puertas a otros mundos y marca la personalidad de una nación, Guatemala aún no ha hecho propias estas prioridades. Se trata éste de un país que no ha concedido un espacio claro a los profesionales del arte. Una sociedad que no valora a los artistas, aparece muda ante su entorno, inútil en un proceso creativo, y condenada a vivir de la imitación de modelos que no son propios. Condenada a vivir, por tanto, en la falsedad, pues el arte contribuye a forjar la identidad de una nación.

En Guatemala existe cierta difusión y promoción de las profesiones artísticas, pero, nuevamente, como ocurre en otros aspectos, esto depende del campo en el que se trabaja y de los objetivos que se tengan. En ciertos casos, la arquitectura goza de una buena salida, quizá también la tengan algunos escultores, algunos músicos, fotógrafos, pintores, escritores y algunos promotores culturales. En los casos de la danza, en todas sus modalidades —clásica, moderna y folklórica— y el teatro —que, salvo contadas excepciones, por ser la única que se mantiene en cartelera ha descendido a la comedia barata— las posibilidades de abrirse un frente son muy fortuitas. En general, esto depende del talento y la capacidad personal que cada quien demuestre, aunque siempre existen factores que ejercen variables tales como una personalidad poco desenvuelta o la carencia de las conexiones necesarias.

Los criterios o "prejuicios" que acompañan la difusión o promoción de las actividades artísticas en Guatemala como expectativas de vida profesional giran en torno a que dicha profesión no es seria o bien que es sumamente limitada y mal remunerada, todo ello tiene que ver con que la sensibilidad hacia las artes no ha podido germinar en la mayoría de sectores sociales. Nunca se le concede una utilidad, pues Guatemala es un país pobre y paradójicamente consumista y materializado a la vez. En una situación así, el artista no tiene mayor espacio. Existe la creencia de que éste no puede vivir dignamente y si lo logra es muy a pesar de la falta de apoyo de quienes le rodean. Se piensa, y en cierto modo así es, porque existen pocas alternativas, que no existen posibilidades de una realización profesional a través del arte y todo ello afecta directamente a quien

muestra inclinaciones hacia éste. En general, el criterio que prevalece es que de una carrera artística no se puede vivir.

La educación en Guatemala dista de ser integral, formativa y vocacional. La formación artística tiene un reducido espacio en la educación de los niños y jóvenes guatemaltecos, pues siempre ha sido vista como algo secundario. La población llega a la madurez, como ya se ha dicho, con una reducida sensibilidad hacia las manifestaciones artísticas que tienen un relativo impacto en un reducido grupo de aficionados. Los programas de estudios de las materias relativas a las artes en la educación escolar no son adecuados, se basan en informaciones fragmentarias y no actuales. La formación de los profesores de arte también deja mucho que desear. Paradójicamente muchos de ellos desconocen el movimiento artístico de la nación y son incapaces de insuflar un interés mínimo en esta disciplina.

Las artes no son vistas como una vía que despierta la sensibilidad de los alumnos y detecta en ellos posibles vocaciones artísticas. La orientación profesional no considera las artes como una opción a recomendar en el momento de escoger una carrera, básicamente porque los padres de futuros profesionales, por lo general, ven en las artes un camino poco confiable y digno. Si nos remitimos a las biografías de los artistas de Guatemala (muy pocos han sido verdaderamente famosos) observaríamos que se labraron un camino rompiendo, derribando un cúmulo de barreras. Son muy pocos los centros de estudio que contemplan una ágil y motivadora formación musical o teatral, y, en muchos casos, el acercamiento a las artes visuales carece de fundamentos teóricos que la avalen como algo más que una manualidad o artesanía. En los colegios escasamente se prevén visitas a museos, conciertos, representaciones de danza y teatro.

El Estado no percibe la labor de los profesionales de las artes e ignora el patrimonio cultural que se ha resguardado en museos públicos y privados. Posiblemente, el profesional de las artes sea visto por el Estado como un "adorno" que le es concedido en forma gratuita, pues su apoyo a las artes es prácticamente inexistente, dada la falta de recursos económicos y la presencia de otras prioridades que reclaman solución. El Ministerio de Cultura es el que cuenta con menor presupuesto dentro del Estado.

El Estado debería apoyar la formación y desempeño de un profesional de las artes en este país, pero se ve atado de manos por dos razones: carece de presupuesto o los reducidos recursos se politizan. Además, le sobran problemas prioritarios y la burocracia hace inoperante cualquier iniciativa, cosa que afecta directamente a los estudiantes. En este caso específico, la Dirección General de Arte y Cultura generó un impacto cuyas repercusiones en las escuelas de arte de la nación son dignas de estudiarse. Sin embargo, sí está al alcance del Estado crear la infraestructura física, legal y de relaciones internacionales a través de su diplomacia, pues si se instauran ambiciosos programas de becas a través de las embajadas, los futuros profesionales del arte podrían resultar beneficiados. Una vía de enriquecer directamente a los profesionales en formación es subvencionar becas de estudio o estadías en talleres de otros países, o bien crear programas de doctorado y maestría en distintas áreas. Una de ellas sería la administración y promoción cultural que no puede estudiarse en este país. Al mismo tiempo, los

numerosos vacíos podrían compensarse trayendo a personas para que den talleres específicos.

La iniciativa privada ya está jugando un papel invaluable en la formación de profesionales allegados a las artes, pues algunas entidades dan becas, patrocinan la edición de catálogos y promueven a artistas jóvenes. Aún sería deseable que fomenten, entre sus empleados, cursos de historia y apreciación de las artes como parte de los incentivos que da una empresa. Probablemente si distintas empresas se asociaran y apoyaran una carrera específica en alguna universidad, garantizando un futuro para los nuevos profesionales, se lograría un mayor impacto. Podrían establecerse desde bolsas de estudios y becas para artistas de pocos recursos dentro y fuera del país, invitarse a artistas extranjeros a mostrar su obra, crear cursos y talleres en horarios que favorezcan a las personas que trabajan, compra de instrumentos musicales y de materiales didácticos para cada especialidad.

La mayor actividad crítico-cultural es promovida por la iniciativa privada que ha desarrollado un creciente interés por el trabajo artístico. Algunos pintores han sido "lanzados" y dados a conocer por la iniciativa privada. Otros, como en el caso de la danza y el teatro, encuentran patrocinios en estos sectores. Aunque todavía hay mucho más que hacer, las empresas han ido involucrándose en la promoción de las artes y ello se les paga a cambio con una buena imagen en su proyección dentro del país.

Durante más de veinte años la Fundación Paiz y la Organización para las Artes Francisco Marroquín realizan actividades, y más recientemente, la Fundación G&T, y Bancafé. Asimismo los institutos binacionales, como la Alianza Francesa, el IGA, el Instituto de Cultura Hispánica, han desplegado una constante y rica actividad cultural y artística, y han ayudado a los talentos nacionales.

Los eventos de índole benéfica que, anualmente, promueven las artes en Guatemala son iniciativas positivas que han ido mejorando sus estrategias y se han vuelto cada vez más profesionales. Entre ellas encontramos, festivales culturales, subastas anuales, bienales de arte, y exposiciones-venta. Muchas de ellas —me refiero a exposiciones y subastas de obras de arte— son organizadas por los sectores más conservadores del país y, dada su misión social, frenan la introducción de propuestas artísticas verdaderamente novedosas. Su existencia ha contribuido enormemente a la difusión de las artes y ha provocado un discutible coleccionismo de arte, pero coleccionismo al fin. En algunos casos, su apoyo a las artes les representa un ahorro en impuestos. En otros, cumplen con la función social para la que fueron creadas.

Los eventos más acertados para la difusión e incidencia real de la producción artística en la vida del país serían: generar algún decreto o ley que incluya artistas en proyectos como edificios públicos, parques, etc., facilitar que las exposiciones viajen por toda la República, promover intercambios, crear proyectos específicos que incluyan la invitación de artistas guatemaltecos a otros sitios, becas, congresos, simposios, jornadas, premios, bienales, certámenes, festivales, concursos de todo tipo, espectáculos interuniversitarios; dar mayor

difusión y aprovechar mejor lo que ya se hace, incrementar las visitas a museos, a funciones de danza y teatro, a conciertos, asistir a exposiciones.

A pesar de que el público guatemalteco necesita información y opinión acerca del arte, la crítica artística es prácticamente inexistente por varias razones: la idiosincrasia de este pueblo que difícilmente pueda decir algo franco en la cara de alguien, el modo de hablar y de enfrentar la realidad que tienen los guatemaltecos, raramente es frontal, y es muy fácil herir susceptibilidades con algún comentario desfavorable, con facilidad pueden granjearse enemigos gratuitos. Los comentarios entorno al arte no son críticos para no herir sentimientos y también para evitar el conocido efecto bumerán. En ocasiones, suele estar amparada por intereses personales. No existe una línea de pensamiento que la fundamente, sino que habla y opina el que quiera hacerlo y, muchas veces, depende del grupo al que pertenezca y defienda.

Por otro lado, no existe una formación académica que capacite a las personas que tienen sensibilidad para hacer una crítica adecuada, muchas veces son los mismos artistas quienes hablan acerca de su obra o bien quienes escriben acerca de la obra de otros. Son contados los profesionales que tienen la preparación requerida para hacerla y cultivarla. Algunos de ellos, cuando se enfrentan con una manifestación artística lo hacen con el ánimo de clarificar su sentido y su propuesta (prácticamente son comentaristas culturales), pero no con el de calificar y dar una evaluación clara de la misma.

La crítica artística no es remunerada, aunque ahora empieza a serlo. Por lo general, el artista le pide a algún amigo suyo que escribe que le haga una presentación y a cambio de la misma le obsequia una obra; éste es el tipo de remuneración que ha proliferado. En ocasiones, por motivos económicos la "crítica" puede aparecer con un encubierto carácter de promoción de una actividad específica.

Para acceder a comentarios críticos sobre las manifestaciones artísticas, es preciso referirse a la prensa escrita, pero el modo en que ésta aborda el tema es bastante superficial, suele tener un matiz informativo y no valorativo. No hay revistas especializadas, libros, o programas televisivos que contemplen un espacio para la crítica artística.

La crítica es necesaria para que el artista se supere y para que el público neófito comience no sólo a interesarse en el arte, sino que aprenda a distinguir lo verdadero y significativo del plagio y lo mediocre. La crítica es enriquecedora para el artista no sólo para saber lo bueno que está haciendo sino para conocer lo que debe corregir. Una crítica acertada serviría de gran estímulo a los artistas.

Este breve panorama de la situación del profesional de las artes podría completarse añadiendo algunas sugerencias recogidas de algunas personas que contribuyeron, con sus testimonios, a hacer posible este artículo. Un profesor en el campo artístico recomendaría la constante formación técnica y artística, pues ve en ella uno de los ingredientes más fuertes para condimentar la libertad. Otro recomienda trabajar arduamente y romper los moldes academicistas. Otro recomienda cultivar la autoestima y la seguridad del alumno. Otro más, sugiere trabajar con tenacidad y apasionamiento, pues —añade— un artista que no sea apasionado no merece el calificativo de tal. Otra persona piensa que lo mejor

para aprender un oficio artístico es estar en relación con las cosas, viéndolas y palpándolas, pues, la propia realidad es el punto de partida. Sirva, pues, este somero retrato de una situación, como punto de continuación de un hacer que tanto por recapacitar, madurar y aprender[3].

Silvia Herrera Ubico. Licenciada en Letras y Filosofía por la Universidad Rafael Landívar, con una tesis sobre una etapa de la historia del teatro en Guatemala. Doctora en Filosofía del Arte por la Universidad de Navarra, España. Ha sido promotora cultural y directora de la galería de arte de un museo, tiene a su cargo varias cátedras (Arte del siglo XX, Estética, Introducción a la Filosofía en una universidad privada), también se dedica a reseñar exposiciones de arte y escribir semblanzas sobre artistas.

[3] Sin la valiosa colaboración de profesionales de las artes, este artículo habría sido imposible. Mi agradecimiento a: Roberto Bianchi, Ramón Banús, Jorge Carro, María Dolores Castellanos, Jorge Estrada, Luis Díaz, Roberto González Goyri, Max Leiva, Alejandra Mastro Sesenna, Guillermo Monsanto, Lorena Recinos, Marcia de Schwank e Irene Torrebiarte.

¿ARTE EMERGENTE O ARTE QUE EMERGE EN GUATEMALA?

Rosina Cazali

Al iniciar un texto como el presente surge una pregunta ineludible: ¿existe arte emergente en un país como Guatemala? El término, por sí mismo, lleva implícito el compromiso de definir un arte que se justifique en su deseo de autonomía y fiebre de actualidad. Pero aquí, mientras el milenio se acerca, somos testigos, más bien, de un arte donde converge por un lado lo que podríamos llamar el efecto de la posguerra y, por el otro, la acentuación de problemas que el arte ha venido arrastrando por mucho tiempo, y donde toda evolución ha sido vulnerable a detener sus procesos de maduración. Por ello, hablar de arte emergente puede parecer pretencioso. Y acuñar la idea de un arte que emerge en un panorama siempre incierto es algo más ajustado a la realidad.

En verdad, en la medida que se tenga clara esta diferencia se pueden valorar los esfuerzos de los últimos cinco años, donde la producción artística ha dado muestras de una vitalidad significativa. Al mismo tiempo no se perderán de vista importantes antecedentes artísticos, todos sucedidos en el margen de la década de los noventa.

Y es que, tras varias décadas de aislamiento, no fue hasta la década de los noventa que el arte comienza a desligarse de formas y discursos estimulados por una tradición local que lo ata al pasado. Es en este período de diez años que ha surgido una generación de artistas cuyas propuestas presentan rasgos que les distinguen de los objetivos perseguidos en los ochenta. Con una actitud más rigurosa ante su propia producción, además de verse mejor informados y en mayor consonancia con los lenguajes artísticos internacionales. Ya puede asegurarse que la fotografía fue uno de los medios que mejor definieron este momento introductorio. Artistas como Luis González Palma la llevaron a un terreno desconocido y a cruzar límites técnicos que sucumbían en el mito de lo prohibido. Ya no se trataba de la fotografía con su fin único de reproducir la realidad, como documento de pasaporte, o su clásico uso en el registro del entorno natural o los acontecimientos sociales. También hay que decir que el artista pertenecía a una generación latinoamericana que disfrutó de los beneficios del *boom* de las ferias de fotografía en todo el mundo y de un momento en que ésta ya no es un fin en sí, sino es subordinada a otros medios y de acuerdo con el significado que desea expresar el artista. La pintura, las instalaciones o los montajes vienen a ser los canales más apreciados para hacer coincidir técnicas y, ante todo, denotar que la pureza de las técnicas ya no era suficiente para las ideas e intenciones de los artistas. De hecho, muchos de los rasgos o elementos que perfilan el trabajo de los últimos cinco años, es que los artistas tienden a no ser clasificados a partir de las fronteras técnicas.

La globalización de Macondo

La idea de la globalización de Macondo, original del crítico Iván de la Nuez, probablemente es la que mejor ilustra uno de los procesos más importantes inscritos en la década de los noventa. He ahí lo que el mismo crítico

llama una respuesta a la solicitud de nuevas experiencias periféricas[1], las cuales, en el arte de los noventa de Guatemala, se concretan en el marco de la experimentación y la hibridación de medios. Y, los mismos, sumados a la apertura de una veta que discute la validación de una obra que reúne los lenguajes internacionales a partir de las preocupaciones locales.

Hay que decir que en obras como las de Luis González Palma aún se encuentran elementos que evocan el tribalismo en las sociedades latinoamericanas contemporáneas[2], y esto podría ser interpretado desde esa obsesión de la originalidad y la autenticidad. Sin embargo, ya no se desvela por convencer de su ser guatemalteco o latinoamericano. Más bien se sitúa en una transición, donde se anuncian nuevas estrategias de discurso y la apertura hacia territorios en lo que hoy se ha rebautizado como cultura global. En otros casos, como es la obra de Moisés Barrios, la estrategia es, precisamente, evidenciar el peso de los estereotipos y la vaguedad de los sueños latinoamericanos por ser parte del llamado *mainstream*. En sus pinturas se ha presentado en forma obsesiva el icono del banano, el cual apela a ese lugar paradisíaco con el que generalmente se identifican países como los latinoamericanos, así como esa condición de países bananeros aplicada al Tercer Mundo.

Identidades: nuevas identidades

La obra de estos dos artistas ilustra perfectamente ese paso indispensable para las generaciones recientes, el cual han necesitado para desechar los patrones de un arte alimentado por las crisis de la sociedad y, más bien, atenderlas de una manera irónica y autocrítica. O también ser conscientes de la presencia de nuevas identidades, construidas a partir de una cultura contemporánea en contraposición con el recuerdo de lo rural. Las nuevas generaciones asumen los problemas propios de la gran ciudad, la información lanzada por los medios masivos y los efectos de la postindustrialización.

Uno de los ejemplos más claros en este sentido se concreta en la obra del artista Aníbal López. Hay que decir que su obra temprana privilegió el tema de la identidad, absorbió las polémicas y discursos con bases sociológicas y antropológicas que surgieron a mediados de los noventa, con sus respectivas fricciones en la discusión de la reivindicación indígena y/o ladina. En la actualidad este interés se ha ampliado al cuestionamiento de los límites de identidad de la misma obra de arte. *Obra en sitio* es un claro ejemplo de este concepto, donde el artista sitúa cédulas de identificación a fachadas de edificios y objetos que adquieren la condición de obras de arte a través de este sencillo acto.

Una de sus últimas obras comienza en el dibujo de un punto sobre una manta que fue colocada en la parte trasera de un autobús que recorrió las calles y avenidas de la ciudad. La imagen nómada sugiere un punto que va dejando una estela imaginaria detrás de sí y evocando la idea de que el punto va desmaterializándose en la medida que va construyendo su concepto. Así, la obra

---

[1] De la Nuez, Iván. "La globalización de Macondo", en *Revista Lápiz*, Año XVI, n.º 128, España.

[2] Jiménez, Carlos, "Los pliegues del instante. Ruinas y duraciones en la fotografía latinoamericana", en Íd.

de Aníbal López define el cómo se construyen en nuestra mente las identidades de las cosas o de las mismas personas. A través de operaciones simples, Aníbal López define que el concepto de identidad depende más de la relación del objeto con el entorno, de preconcepciones y prejuicios que de ideas monolíticas heredadas por intereses políticos.

Otro de los artistas que conjugan las controversias de la identidad del arte llamado latinoamericano con la evidente presencia de lo internacional es Darío Escobar. Si a la obra de arte actualmente se le denomina producto sin ningún empacho, la obra de Escobar ilustra este fenómeno a la perfección, al fundir objetos de carácter industrial con aquéllos que representan valores tradicionales. La adición de elementos antagónicos a la naturaleza de los objetos, determina un cuidadoso reordenamiento de funciones o significados. Una de sus obras más conocidas consiste en un vaso desechable de la cadena Mc Donald's, el cual ha sido cubierto con una capa de lámina dorada y decorado a la manera en que lo hacían los escultores de la Colonia.

En general, la obra de Darío Escobar reúne todos aquellos objetos que hacen referencia a la cultura de la producción en masa. Especialmente juguetes propios del mundo de la infancia tales como soldados plásticos, patines o cajas de música que se hacen presentes en sus trabajos para subvertir su sintaxis original. Por ejemplo, pensando en los viejos códigos clasistas a los que están aferrados la vieja oligarquía guatemalteca, así como los productos industriales que las clases medias y bajas ven como el sueño de la modernidad, se perciben en la obra titulada *Libido*, la cual consiste en una chimenea que es encendida durante el período que dura la exhibición. El acto evoca lo que significa prosperidad para muchos, y como baluarte importado de la cultura anglosajona norteña y gran ironía en un país tropical, la chimenea compensa los deseos ocultos de unirse a fiestas como *thanksgiving* y las formas en que se compensan las diferencias climáticas y culturales.

Francisco Auyón, por su parte, centra su mirada sobre los objetos cotidianos y su relación con los individuos. Una de las obras más recientes, dos mesas de manufactura artesanal de tres metros de altura cada una, fueron colocadas en el parque central de la ciudad y en el salón de la Bienal de Arte Paiz. Ambas establecían una conexión entre lo mundano y un entorno donde el individuo intervenía la pieza en forma espontánea con *graffitis* y consignas, o su uso para protegerse de las inclemencias del tiempo. El logro de esta figura despojada de anécdotas fue, precisamente, enriquecerla con la presencia y acción de personas que jamás asistirán a una bienal de arte pero su opinión sobre el arte puede ser igualmente valiosa.

De lo femenino a lo feminista

Las más recientes expresiones de las mujeres comienzan a introducirse en posturas asociadas al discurso feminista. Las obras más importantes propuestas por mujeres ya no implican la valoración de un arte femenino, que ilustra el rango de valores y sentimientos adscritos al universo femenino[3]. Más bien, pasan de estados de contemplación a actitudes propositivas, donde se

[3] Richard, Nelly, "Women's Art Practices and the Critique of Signs", en *Beyond the Fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*, INIVA, Inglaterra, 1995, p. 146.

discuten posturas políticas o se acercan a actos que cuestionan las construcciones de género y la hegemonía masculina.

Regina Galindo es una de las artistas más importantes dentro de esta corriente de pensamiento. Es la primera artista en la historia del arte del país que se define a sí misma como artista de la *performance*. Sus orígenes se relacionan con la literatura y la poesía. Sin embargo, en la necesidad de ir más allá del papel y las palabras como soporte de sus ideas, ha establecido la *performance* como un espacio de reflexiones. Muchas de sus obras abordan lo autoconfesional, reconsideran la importancia que ha tenido lo catártico en las vidas de las mujeres y muchas veces en *performances* que presentan situaciones límite. Probablemente su actuación más recordada es la titulada *Voy a gritarlo al viento*, en la cual la artista se colgó de un puente que une dos edificios. Mientras pendía de diez metros de altura recitaba poemas a un público que literalmente se arrebataba los pequeños papeles donde estaban escritos. La imagen de la artista ha quedado como parte del imaginario urbano de los guatemaltecos, pero también explica el cómo los artistas de la presente década están subordinando el género a utilizar de acuerdo con el significado que desean expresar. En realidad nos encontramos frente a una generación que no tiene empacho en hacer uso del medio que mejor se adecua al sentido que quieren otorgar a su obra.

En la misma sintonía que Regina Galindo encontramos la obra de María Adela Díaz, quien conjuga en su obra la *performance*, la poesía e intervenciones donde ha utilizado animales a manera de rituales que evocan reflexiones en torno a la vida y la muerte. Y la de Jessica Lagunas, quien ha producido una interesante serie de imágenes que representan el periplo de un par de zapatos rojos por atrios de los grandes museos del mundo, para hacer presencia en entidades que representan las estructuras del poder en el arte. El cuerpo de una mujer invisible, y sólo sugerida por los zapatos, recorre estos portales para provocar una crítica a los códigos establecidos por una cultura dominada por lo masculino.

Arte que emerge en Guatemala

Obviamente los artistas aquí mencionados son sólo algunos de los que conforman una dinámica en torno al quehacer artístico más que a un movimiento o escuela específica. En realidad, el panorama es mucho más rico al comprobar que un grupo amplio atiende a un interesante fenómeno que, en su corta vida, va desarrollando un paradigma cultural que va dando cohesión a la generación que lo produce. En ese sentido, para ubicar de mejor manera este fenómeno, podría partirse de su relación con uno de los lugares más populosos e interesantes de la capital de Guatemala. Éste es el casco del Centro Histórico el cual se ha convertido en un espacio físico y mental donde muchos actores del arte han encontrado el marco perfecto para desarrollar sus trabajos, de acuerdo a ciertos aspectos de marginalidad. Durante muchos años este espacio fue considerado como un área olvidada y de ciertos índices de peligrosidad. Toda la actividad comercial se dirigió a otras zonas mientras que, como muchos centros de ciudades sobrepobladas, se convirtió en el punto de encuentro de emigrantes del interior del país y la clase popular en general.

Sin embargo, en el centro no ha dejado de confluir la historia pasada y presente. De ahí que los artistas, aunados por la literatura, los cafés y los bares del centro, como puntos de reunión o foros improvisados de discusión, encuentran ahí el caos urbano con el que se identifican y toman muchas veces como tema de sus obras. Asimismo, los efectos de la globalización se encuentran en una densa yuxtaposición de imágenes, de productos comerciales con las producidas por los eventos cotidianos. De acuerdo a ello, los resultados más interesantes se encuentran en la producción literaria y poética. Pero, para nuestro caso, lo más relevante es la necesidad de estos escritores de encontrar en medios como la *performance* razones para experimentar y expandir sus propios conceptos. Y es que si en algo se caracterizan los artistas de la presente década es que no tienen empacho en hacer uso del medio que mejor se adecua al sentido que quieren otorgar a su obra. Como se ha dicho al inicio de este texto, tienden hacia los préstamos, al tránsito entre medios y a su utilización indiscriminada.

También debe mencionase que, junto a esta importante actividad artística, el establecimiento de organismos internacionales que canalizan fondos para el sector cultural, ha abierto la oportunidad de establecer proyectos artísticos de diferentes niveles de participación. La presencia de ONGs ha estimulado la posibilidad de pequeñas organizaciones o proyectos individuales a subsistir y, al otorgar los medios para su financiamiento, no depender de los mecanismos del mercado. Estas organizaciones también abren la posibilidad de apoyo para la investigación y teorización en el arte. Pero es en sus políticas de apoyo a actividades de carácter beligerante que los artistas, y especialmente los proyectos dirigidos hacia el desarrollo del arte contemporáneo, han encontrado eco. Pese a los signos de crisis de las instituciones estatales dedicadas al sector cultural, y su poco o nulo entusiasmo por las manifestaciones más recientes, estos espacios institucionales dan cuenta de apoyos alentadores.

Sin embargo, mucho de lo que se ha hecho en los últimos cinco años también depende del entusiasmo de los artistas jóvenes que, respondiendo a la carencia de estudios formales de arte, compensan sus inquietudes con la autogestión. Si los museos han sido lugares inoperantes y las únicas alternativas de dinámica artística se encontraban en las galerías de arte, en los últimos años se ha estimulado la búsqueda de espacios extra-artísticos, donde los creadores se arriesgan a exponer sus obras aceptando que no existe la estructura necesaria de promoción o venta. Sin lugar a dudas, esto repercute en la forma que se exponen las obras o se da continuidad a los proyectos. Y, a pesar de cualquier síntoma de adversidad, se ha ganado la libertad de buscar soportes que antes no habían sido considerados, e incluso se revalora el sentido de formar colectivos que, como tal, comienzan a indagar y proponer sus propias formas de arte.

Hoy día nos encontramos frente a una generación de artistas etiquetada bajo los parámetros de lo que se ha llamado la posguerra. Esta breve revisión de sus preocupaciones y actuaciones proporciona un acercamiento a su perfil actual, el cual emerge en un momento histórico donde las identidades se ven fragmentadas. Y, de acuerdo a ello, no les queda mayor alternativa que construirse considerando sus propias necesidades y su intuición, construyendo y emergiendo del presente a riesgo de olvidar el pasado.

Rosina Cazali. Licenciada en Arte, Universidad de San Carlos de Guatemala. Ha publicado ensayos sobre arte contemporáneo de Guatemala en los catálogos *Tierra de tempestades*. Ha realizado varias exposiciones entre las que cabe mencionar la exposición de arte de Guatemala, Nicaragua y El Salvador en el Harris Museum de Preston, Inglaterra, 1991. Colaboradora para las revistas *Artefacto* de Nicaragua, *ART NEXUS* de Colombia y *Arteria* en Guatemala. Ha llevado a cabo diferentes trabajos de curaduría y actualmente forma parte del proyecto *Curandería* en Guatemala.

LA POLÍTICA CULTURAL DE GUATEMALA Y LA PROBLEMÁTICA DE CARA AL MERCADO, EL CONSUMO Y LA CIRCULACIÓN DE BIENES CULTURALES

Enrique Matheu R.

> "Es preciso que los hombres y las mujeres de hoy vayan siendo capaces de entender plenamente el significado y las consecuencias de lo que hacen... Así, hoy las cuestiones que preocupan son sociales, culturales y políticas y no sólo materiales y físicas.
>
> (...) enmudecer al ciudadano con fiestas, música y espectáculos, con el consumo cultural suficiente para que permaneciera mudo y pasivo.
>
> Se trata de articular una intervención sociocultural que, en vez de efectos electoralistas, espectaculares, fácilmente cuantificables, tenga como objetivo primordial la estructuración de la comunidad"[1].

Al conceptualizar a la cultura como el testimonio que las diferentes generaciones legan a quienes les trascienden, la responsabilidad de heredar un mundo mejor, se perfila como el producto de la inteligencia, la creatividad, el compromiso y las acciones que comprometen las personas y sus instituciones, con sus objetivos.

Si pretendemos transmitir un mundo mejor y más propio, que sea resultado de la participación de las personas de esta época, es necesario, reflexionar y plantear los diferentes caminos para hacer realidad nuestros propósitos, llamaremos a estas reflexiones y estos caminos: políticas culturales.

Entendiendo el ámbito de lo cultural, como el amplio horizonte del quehacer de la humanidad y su forma de resolver los retos de la sobrevivencia y de su desarrollo. Los derechos universales y culturales que nos hermanan con el resto de la humanidad en dignidad y responsabilidad; la Constitución de la República con los principios básicos del proceso democrático en el que nos encontramos comprometidos, como lo pueden ser: la construcción de la Paz, la Justicia, la participación ciudadana, la descentralización, etc. Y la aceptación de nuestra realidad como una realidad diversa: multiétnica, pluricultural, multilingüe, son el punto de partida indispensable y origen en general de las políticas culturales.

---

[1] "La política cultural y los procesos socioculturales participativos 89", en *Procesos socioculturales y participación*. Ayuntamiento de Palma de Mallorca, Ed. Popular, Madrid,1989.

son el punto de partida indispensable y origen en general de las políticas culturales.

Después de más de treinta años de guerra, la firma de la Paz en 1996 marca el inicio de una nueva época, la construcción de la nación guatemalteca, en la que el trabajo cultural tiene un papel muy importante, para construirla día a día y en todos los ámbitos de la vida cívica.

Los Acuerdos de Paz que dan marco a los proyectos de construcción de un futuro en común para los guatemaltecos.

El trabajo cultural o la gestión cultural entendida como el conjunto de principios, políticas, estrategias, planes y programas que promueven el desarrollo cultural de un país, una ciudad, una comunidad, un centro cultural o una corporación. Que es resultado de una decisión consciente y participativa y cuyos alcances y productos son evaluables a mediano y largo plazo.

La cultura es el eje central en el quehacer del Estado, a partir del cual el Estado se organiza y en donde se nutre en el difícil proceso de guiar a la nación hacia un futuro mejor. Desde este punto de vista la expresión popular es la interlocutora de los gobiernos para inspirar sus políticas públicas. La cultura, como resultado es la respuesta a largo plazo de esas políticas públicas.

La cultura, en este sentido está por encima de las decisiones coyunturales de los gobiernos, pero en ella se reflejan, como resultado implacable, las consecuencias de las medidas tomadas desde los púlpitos del poder estatal o cualquier otro, como las religiones y los medios de comunicación.

Aquí la responsabilidad de gobernar a un pueblo, de guiarle por senderos de Paz, Justicia, Solidaridad, desde su cultura, entendida como la voz del pueblo.

Guatemala, rica por su diversidad cultural nos enfrenta a un reto aún mayor. ¿Cómo interrelacionar las personas con diferentes maneras de comprender la vida? Y la respuesta está en el diálogo intercultural, y aquí:

La interculturalidad como el conjunto de códigos y prácticas de respeto, armonía y justicia, se presenta como una política cultural de primer orden.

La cultura, somos todos y la hacemos todos, es importante asumir esa tarea en el trabajo por la cultura. La gestión cultural es una responsabilidad compartida por todos: tanto el sector oficial, la sociedad civil y las instituciones culturales, somos responsables de participar en el diseño e implementación de las políticas culturales que orientarán los pasos del desarrollo cultural. Los tres sectores, pues somos corresponsables de construir el futuro, de construir la Nación guatemalteca como el resultado de la unidad en la diversidad, del esfuerzo creativo y solidario en un afán intercultural.

Quienes en sus diferentes manifestaciones trabajamos en la gestión de proyectos artísticos o culturales, participamos de un momento histórico especial, la apertura democrática perfilada por los Acuerdos de Paz, ha dado marco para dos importantes fenómenos: La descentralización cultural que inicia su proceso con la formación y fortalecimiento de ADESCA y la amplia convocatoria que para

perfilar las políticas culturales del Estado hiciera el Ministerio de Cultura y Deportes en el pasado abril, con el Congreso de Lineamientos para Políticas Culturales, oportunidad única en la que más de quinientos asistentes, participaron y produjeron más de setenta propuestas, independiente de la documentación resultante de las mesas de trabajo, de la que una comisión de seguimiento, es responsable de publicar en los próximos días y nosotros de vigilar por su implementación.

Es en este punto, en donde como sociedad civil, instituciones culturales o sector oficial debemos enfocar nuestros esfuerzos. Tanto artistas como gestores culturales debemos comunicarnos, interrelacionarnos, ser solidarios entre nosotros, validar nuestro rol en Guatemala y sobrepasar el "cenicientazgo" (sic) con dignidad, pero sobre todo con responsabilidad, participar en el proceso del desarrollo cultural, ampliar los horizontes con la participación diversa.

El movimiento cultural guatemalteco, debe asumir su papel protagónico en la historia, ser sensible, respetuoso, creativo y solidario con, y desde nuestra realidad endógena; pero no olvidar que no estamos aislados del mundo y que afuera la principal luz que emana desde Guatemala es su riqueza cultural, y nuestra política cultural hacia el exterior puede ser decisiva en nuestra digna participación en el proceso mundial de globalización.

Las políticas culturales deben, así mismo enfocar sus propuestas hacia nuevos horizontes que permitan un más amplio diálogo con otras culturas en nuestro entorno cercano.

Para hacer frente a la globalización pero principalmente para crecer y desarrollar nuestro ámbito cultural, se deben diseñar y plantear plataformas más amplias de cooperación con los estados que cobijan culturas hermanas, historias comunes, retos similares. Comunidades y regiones que pueden compartir sus sueños y realizaciones. Es el momento histórico de las alianzas estratégicas, y el mundo de la cultura puede y debe sacar provecho de esas oportunidades para plantear propuestas comunes con otros estados en la misma región y potenciar así su presencia en el concierto de las naciones.

Las políticas culturales como todas las políticas públicas solamente cobran vida, saltan del papel y de los escritorios de los funcionarios, cuando el público interesado, los pueblos o las comunidades lo solicitan, levantan la voz y reclaman que se hagan realidad los postulados de estos textos o documentos.

Las políticas culturales en Guatemala, las podemos abordar desde la letra muerta escrita en manuales y documentos que han sido elaborados en momentos históricos concretos y entonces, después del transcurrir del tiempo evaluar sus resultados.

Las políticas culturales en Guatemala, han sido hasta el momento decisiones unilaterales tomadas por los funcionarios de turno, en cada uno de los puestos que correspondieron a los diferentes períodos.

Después de la firma de los Acuerdos de Paz, firmados el 29 de diciembre de 1996, por primera vez en abril de 2000, la actual ministra de Cultura y Deportes, Licenciada Otilia Lux de Cotí convocó a los diferentes sectores a

participar del diseño de un perfil de políticas culturales; nacido de la consulta a los diferentes agentes de la gestión cultural.

Del trabajo del congreso de abril recién pasado, al que acudieron más de seiscientos participantes surgió una comisión de seguimiento, cuyo trabajo producirá un documento que sancionado por esta representación, constituirá el primer documento de lineamientos para políticas culturales nacido de la sociedad civil, las entidades y el Gobierno, en forma de amplia consulta.

La política cultural de Guatemala está descrita fundamentalmente en la Constitución de la República y de ella se desprenden los principios que debieran fundamentar nuestra política cultural básica.

Pero además de la Constitución, la firma de la Paz ha plasmado en los Acuerdos de Paz correspondientes, principios trascendentales que orientan y definen el campo de la gestión cultural en términos de la construcción de ese estado ideal, de la evolución de una nación, llamado la Paz.

Desde ese punto de partida se propone el ámbito de la política cultural endógena de Guatemala para los próximos años, basada en lo siguientes principios estratégicos:

- La importancia de lo cultural: Es necesario redimensionar en la conciencia pública el ámbito de la cultura y sensibilizar a la estructura del Estado, entendida como todos los sectores que lo componen, para que se conformen políticas consecuentes.

- La participación de la sociedad: La participación de los diferentes agentes culturales entendidos como los protagonistas culturales en los ámbitos comunitarios, gremiales, artísticos, empresariales, educacionales, las autoridades municipales, gubernamentales, etc., en el desarrollo cultural y en el diseño de las políticas culturales correspondientes.

- Inversión a largo plazo: La gestión cultural encuentra sus resultados a mediano y largo plazo, acompañada de las políticas educativas consecuentes, y producen resultados consolidados al paso de las generaciones, que pueden ser medidos en términos de la participación crítica y creativa de toda la persona y todas las personas.

- La construcción de la nación exige el respeto profundo de la diversidad multicultural, plurilingüe y multiétnica, y el reconocimiento de la misma que nos enriquece y hace únicos frente a la globalización.

- La interculturalidad: El diálogo respetuoso y creativo entre las diferentes culturas es el eje central de las políticas culturales en un país como Guatemala, para fomentar la cultura democrática de unidad en la diversidad y para lograr la consolidación de una Paz firme y duradera.

- Políticas de Estado: Dada la importancia de su dimensión y su rendimiento a largo plazo, las políticas culturales deberán estar basadas en la Constitución de la República y reglamentadas por las leyes y acuerdos nacionales e internacionales ratificados. Los Acuerdos de Paz, aunque pendientes de

- La comunicación social: Es hoy día la forma más importante y directa de *consolidación de la cultura*. Las políticas no pueden obviar su determinante rol y las mismas deberán protagonizar el desarrollo de las políticas nacionales de comunicación social.

- La complementariedad con la educación: Vehículo de transmisión de los valores culturales, a la vez que consolida la cultura, su estrategia debe inspirar las políticas culturales. Por tanto, es fundamental entrelazar los esfuerzos culturales y educativos para consolidar un cambio cultural y perfilar las políticas educativas y culturales con sentido de complementariedad y subsidiaridad.

Consecuentemente los objetivos de las políticas culturales deberán generarse a partir de estos principios y sus proyecciones:

- Logrando desarrollar conciencia pública sobre la importancia de las políticas culturales como componente central de las políticas generales del Estado y del desarrollo integral.

- El fortalecimiento de los valores humanos, la Paz, la Justicia, la Democracia, la participación ciudadana, el desarrollo de la autoestima individual y comunitaria que harán posible la expresión cultural y el desarrollo integral.

- Crear una cultura de unidad en la diversidad, nacida de la política cultural principal, la interculturalidad y nacida de un diálogo justo y respetuoso, pero crítico y creativo de la realidad que acerque dialécticamente a los grupos culturales diferentes en los planos étnicos, de género, etarios (sic), etc., encaminados a la construcción de la nación.

- Desarrollar la creatividad individual y social como dinámica del desarrollo y la generación cultural de cara a la globalización.

- Proteger el patrimonio cultural con políticas, programas y acciones concretas encaminadas a la protección sistemática del patrimonio tangible e intangible, mueble e inmueble.

- Estimular la inversión en la industria cultural promoviendo los medios de comunicación, la industria editorial, los museos, bibliotecas, galerías de arte, auditorios, espectáculos, etc.

- Estimular la investigación científica y creativa de la cambiante realidad etnohistórica y económico-social.

- Incentivar a las fuerzas vivas, entendidas como los sectores productivos, educativos, artísticos y comunales, a la innovación y la invención.

Las nuevas realidades y sus protagonistas

Los nuevos tiempos y los avances de la tecnología en la comunicación plantean nuevas bases de entendimiento, nuevas formas de expresión cultural, nuevos protagonistas del desarrollo cultural; es el momento de replantearse los esquemas clásicos de la comprensión de lo cultural y ampliar sus límites, y con ellos las políticas culturales que deriven de éstos.

esquemas clásicos de la comprensión de lo cultural y ampliar sus límites, y con ellos las políticas culturales que deriven de éstos.

Es necesario preguntarse acerca de lo que comprendemos por "bien cultural" y desde ahí imaginamos su circulación y el consumo del mismo.

Si el eje principal de las políticas culturales es el diálogo intercultural, los espacios que lo propicien serán la primera inversión de este esfuerzo, y su producto la diversidad de propuestas que resultara del mismo, traducido en diferentes expresiones culturales, léase desde productos artesanales hasta nuevos acuerdos comunitarios, mayor participación ciudadana, nuevos proyectos empresariales, como los bienes culturales, producto de las políticas culturales.

El bien cultural es el producto del esfuerzo cultural que es reconocido por un conglomerado como un valor y sirve para un propósito social o comunitario, al alcance de los interesados.

El mercado de bienes culturales difiere de otros mercados porque se concibe desde un ámbito más amplio, que incluye el intercambio de bienes intangibles y para el consumo de grupos o comunidades. Desde esta dimensión las políticas culturales que proponen cambios en la conducta social y política inducen a perfilar el consumo en grupos sociales, comunidades, estados, regiones o sistemas organizacionales, y sus resultados no son fáciles de percibir y sobre todo su plazo de respuesta se perfila en el mediano y largo plazo.

Debemos hoy en día reconocer a los nuevos protagonistas culturales, en los empresarios innovadores, en quienes manejan la información tanto en los medios masivos como en el internet y el espacio cibernético, reconocer sus beneficios traducidos en el acceso a los más lejanos espacios, y críticamente aprovechar sus ventajas.

La cultura es patrimonio de todos y responsabilidad de cada uno

En resumen las políticas culturales hoy en día han de proyectarse en ambas dimensiones, la endógena en cuanto a la realidad cultural nacional y la proyección en el mundo exterior próximo y lejano, dentro del proceso de globalización y los esfuerzos de alianzas estratégicas, pero sobre todo tener en cuenta que las políticas públicas, producto de la participación estatal, ciudadana e institucional, no trascienden los escritorios y los despachos oficiales hasta que las sociedades civiles no aceleran su gestión.

Somos todos los sectores en sus tres dimensiones quienes dinamizan el proceso cultural, los artistas, la sociedad y los gestores culturales quienes exigen la aplicación de las políticas culturales, quienes las evalúan y quienes garantizan su permanencia en la vida social, por encima de los cambios políticos en los gobiernos.

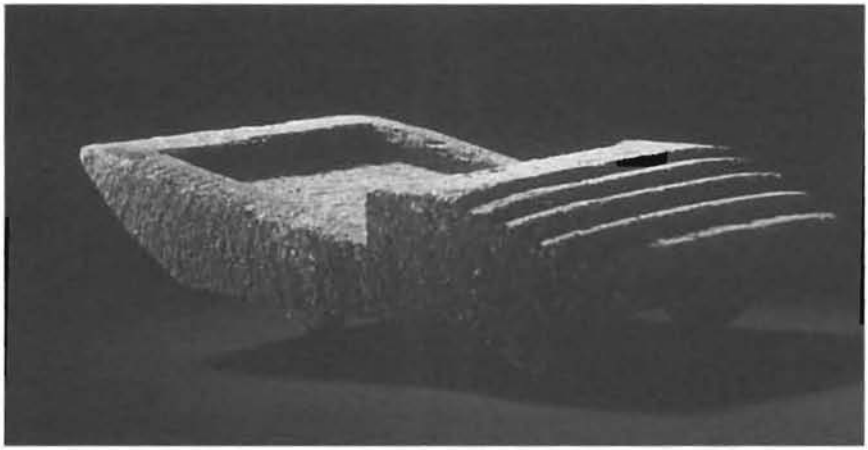
En última instancia las políticas culturales han de favorecer la democracia participativa desde un entorno, en el cual las personas desarrollan la autoestima, desde ella la creatividad, y desde ésta la conciencia de pertenencia y de responsabilidad comunitaria.

pensar, decidir, y actuar conjuntamente con los otros, en orden a la transformación de su entorno"[2].

Enrique Matheu Recinos. Director fundador del Proyecto Cultural El Sitio en Guatemala. Gestor cultural, con estudios universitarios en Arquitectura, Ciencias de la Comunicación y Maestría en creatividad total aplicada, de la Universidad de Santiago de Compostela. Es autor del documento interactivo *Cultura y Desarrollo* de apoyo a la investigación y la gestión cultural. Entre sus trabajos realizados destaca la coordinación de la unidad de proyectos del Proyecto Cultural el Sitio y el documento para la UNESCO sobre lineamientos para políticas culturales, entre otros.

[2] Id.

HONDURAS



Viaje al abismo (1986), Regina Aguilar (Honduras)

POLÍTICAS CULTURALES GUBERNAMENTALES

José Jorge Salgado Alvarado

He realizado un análisis de las políticas gubernamentales de los últimos años y se ha identificado un respeto a la expresión cultural, la que está constituida por todos los elementos que forman la identidad de los hondureños, que tenemos nuestras propias manifestaciones culturales, nuestros propios valores con los que nos identificamos; como las tradiciones orales, nuestra historia, nuestras lenguas, nuestra música, nuestra gastronomía, nuestra solidaridad con algunas formas de expresiones que contribuyen al fortalecimiento de nuestra identidad, es decir, los valores culturales nos identifican desde nuestro origen y así se define el camino que debemos seguir.

En diciembre de 1999, se realizó el I Foro Nacional para la Cultura, orientado a promover el análisis de nuestra realidad y definir alternativas, parece ser que todos los grupos fijaron sus estrategias en el rescate y promoción de los valores culturales a fin de fortalecer nuestra identidad. Esto se consolida en definir que Honduras es un pueblo pluricultural y multiétnico, además, se realiza un gran esfuerzo por el rescate de la práctica de la medicina tradicional y alternativa, además, estamos garantizando una educación intercultural bilingüe. Toda esta labor ha ido a la par al definir políticas permanentes para la conservación, restauración y protección del patrimonio cultural.

Las políticas culturales deben ser una acción permanente, no caben las campañas culturales como acción ocasional, se trata de implementar una política cultural que sea capaz de fortalecer la autoestima, el amor propio, la creatividad, la libertad de expresión, la solidaridad como fuente permanente de crecimiento humano.

Este documento presenta en forma generalizada los espacios públicos y sus actividades culturales, donde se pretende mostrar en todos los ámbitos una cultura viva, impulsando de determinada manera el desarrollo cultural y artístico de las diferentes comunidades que conforman Honduras.

Para una mejor organización se ha estructurado un mapa cultural en regiones y éstas son: Regional de Valle de Ángeles, Regional de Catacamas, Regional de San Pedro Sula y Regional de Tela. Con este marco la Secretaría de Cultura, Artes y Deportes trabaja para el pueblo hondureño con el eslogan "Cultura para todos".

Teatros

Hasta el momento se cuenta con dos teatros; el Teatro Nacional Manuel Bonilla, ubicado en la Ciudad de Tegucigalpa, con una capacidad de 450 espectadores. En éste se presentan una diversificación de actividades culturales y es usado por las compañías patrocinadas por la Secretaría de Cultura, Artes y Deportes, organismos internacionales así como por las embajadas.

Dentro de sus actividades está la presentación de ópera, conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional, teatro, presentaciones de libros en el *foyer* y algunas conferencias o talleres relacionados con el mundo teatral.

Y el Teatro Nicolás Avellaneda, ubicado en la ciudad de Comayagüela, con una capacidad de 175 espectadores, éste está destinando su calendarización a las presentaciones de obras dirigidas y presentadas por niños y jóvenes. Se está desarrollando un proyecto de teatro con las escuelas de los alrededores.

Además, existen una serie de salas de teatro o auditorios en las casas de la cultura.

Escenario móvil

Somos uno de los tres países de América que cuenta con un escenario móvil; éste se desplaza por lo largo y ancho de Honduras llevando espectáculos y creando la inquietud en las diferentes comunidades de desarrollar sus propias presentaciones de grupos locales.

Hasta el momento se ha tenido un total de un millón y medio de espectadores, la Secretaría de Cultura presenta sus grupos artísticos y las comunidades su producción local, todos estos espectáculos son reforzados con la contratación de grupos independientes.

Además, se patrocina un programa de formación, impartiendo talleres donde el escenario se instala. Estos talleres son impartidos por miembros de la Escuela de Teatro Nacional y personal del escenario móvil.

Casas de la Cultura

En el momento existe un proyecto para desarrollar una red de veinte casas de la cultura. En la actualidad están activas las siguientes: Ciudad de Santa Rosa de Copán, Nacahome, Yuscarán, La Ceiba, Olanchito, Choluteca, La Paz, Ajuterique, San Lorenzo, El Paraíso.

Casas de la Cultura en construcción:
Tela, Progreso, Santa Bárbara.

Casas de la Cultura con biblioteca pública adjunta: La Paz, Ajuterique, Yuscarán, Juticalpa, Danlí, Ajuterique, Nacaome, La Ceiba, Olanchito.

Casas de la Cultura con bibliotecas no adjuntas: Santa Rosa de Copán, Choluteca.

Casas de la Cultura que cuentan con marimba:
Santa Rosa de Copán, Yuscarán.

Casas de la Cultura que cuentan con salas de teatro o auditorio:
La Paz, Santa Rosa de Copán, Olanchito, Nacaome, Choluteca.

Casas de la Cultura que cuentan con orquestas juveniles:
Santa Rosa de Copán, Olanchito.

Casas de la Cultura con rincones de lectura especializada: La Paz, La Ceiba, Nacaome, Olanchito, Ajuterique, Santa Rosa de Copán.

Cabe mencionar que existe un programa de formación con talleres de artesanía local, seminarios, cursos de plástica y formación de bandas musicales,

escuelas de marimba, grupos de teatro de jóvenes e infantiles, que se desarrollan en cada una de las ya existentes.

Bibliotecas públicas

Con las autoridades locales de las comunidades están firmados convenios de cooperación con la Secretaría de Cultura, Artes y Deportes a fin de establecer en los municipios bibliotecas públicas, y en la actualidad contamos con bibliotecas públicas en las siguientes comunidades:

Departamento de Atlántida:
La Ceiba, Arizona, Tela, San Francisco, Mezapa.

Departamento de Colón:
Trujillo, Tocoa, Santa Rosa de Aguán, Saba, Bonito Oriental.

Departamento de Comayagua:
Comayagua, Taulabe, Las Lajas, Villa de San Antonio, Siguatepeque, La Libertad, Ajuterique.

Departamento de Copán:
Santa Rosa de Copán, Dulce Nombre de Copán, San Juan de Opoa, Corquin, El Paraíso, La Entrada.

Departamento de Cortés:
Puerto Cortés, La Lima, Pimienta, Villa Nueva, San Pedro Sula, San Manuel, Potrerillos.

Departamento de Choluteca:
Orocuina, El Triunfo, San Marcos de Colón, San José.

Departamento de El Paraíso:
El Paraíso, Danlí Guinope, Yuscarán, Moroceli.

Departamento de Francisco Morazán:
El Porvenir, Marale, Orica, San Juan de Flores, Villa de San Francisco, Valle de Ángeles, Ojojona, Talanga, Guimaca, Santa Ana, San Antonio de Oriente, San Miguelito.

Departamento de Intibuca:
San Isidro, San Francisco de Opalaca, Santa Lucía, Yamaranguila, Magdalena, Jesús de Otoro, Dolores, La Esperanza, Colomoncagua, Concepción, San Marcos de la Sierra.

Departamento de la Paz:
La Paz, San Pedro de Tutule, Marcala, Santiago de Puringla, Santa Elena.

Departamento de Lempira:
Gracias, Lepaera, Las Flores.

Departamento de Ocotepeque:
La Labor, La Encarnación, Sensenti, Lucerna.

Departamento de Olancho:
Juticalpa, Silca, San Francisco de Becerra, San Francisco de la Paz, Mangulile, Dulce Nombre de Culmi, Catacamas, Campamento, Concordia, San Esteban, Yocón, Gualaco, Manto, Patuca, Santa María del Real, Guarizama, Santa Cruz de Guayape.

Departamento de Santa Bárbara:
Santa Bárbara, Macuelizo, Trascerros, San Marcos de los Valles, San Pedro de Zacapa, Trinidad, Las Vegas, Colinas.

Departamento de Yoro:
Yoro, El Progreso, Victoria, Olanchito, Morazán, Santa Rita.

Además se está desarrollando un proyecto de conservación y mantenimiento de archivos municipales así como archivos privados, este proyecto tiene una cobertura a nivel nacional.

Museos

Se han excluido los fuertes de San Fernando en Omoa y Santa Bárbara en Trujillo, porque solamente cuentan con el edificio y una pequeña sala de exposiciones relacionada con el lugar histórico.

Museo de Copán.
Contiene una importante colección de artefactos que se han localizado en la zona arqueológica. Está localizado frente al parque central de la comunidad de Copán Ruinas. De singular importancia es la tumba del escribano.

Museo de Escultura Maya.
Contiene la impresionante réplica a escala natural del Templo Rosa Lila, también conocido como Templo del Sol. Los visitantes se forman una idea de cómo se encontraba Copán en su esplendor. Está ubicado dentro del parque arqueológico de Copán.

Museo Regional de San Pedro Sula.
Contiene una buena colección arqueológica e histórica de Honduras. Ubicado en el centro de la ciudad.

Museo de Antropología e Historia de Comayagua. Se encuentra alojado en una casa del siglo XVI que ha sido totalmente restaurada, el museo es el único dedicado al mundo lenca; posee una rica colección de cerámica policromada compuesta de vasijas, vasos, piezas de jade, etc.

Museo Colonial.
Se puede admirar una rica colección de pinturas, esculturas, vestiduras bordadas en oro, copones, custodias de oro con incrustaciones de piedras preciosas y múltiples joyas pertenecientes a los santos, además de documentos históricos. Se encuentra ubicado en la ciudad de Comayagua.

Museo Nacional de Villa Roy.
Ubicado en el barrio de Buenos Aires de Tegucigalpa. Contiene una colección de objetos arqueológicos precolombinos, así como una sección colonial y una de etnografía.

Museo Histórico de la República.
El tema que se trata es la historia moderna de Honduras, comenzando con la independencia hasta nuestros días. Localizado en la ciudad de Tegucigalpa.

Museo de Danlí.
Ubicado en la zona oriental del país, contiene una rica colección de la época colonial de Honduras y una sección de la contemporánea.

Grupos artísticos de la Secretaría de Cultura

La Secretaría de Cultura, Artes y Deportes en la actualidad cuenta con varios grupos artísticos como El Ballet Garífuna, El Grupo de Danza Criolla, La Marimba Nacional "Alma de Honduras", La Banda de los Supremos Poderes, en las Casas de la Cultura de Santa Rosa de Copán y Olanchito se cuenta con bandas musicales u orquestas, y las Casas de la Cultura de Santa Rosa de Copán y Yuscarán cuentan con su respectiva marimba.

Éstos realizan presentaciones a nivel nacional e internacional y son requeridos por las diferentes comunidades y festivales afines a cada uno, además, contribuyen a llenar un espacio en el escenario móvil.

Grupos artísticos independientes

Con el afán de proporcionar una mayor diversificación en los espectáculos y con el objeto de promocionar las producciones independientes, la Secretaría de Cultura patrocina una serie de producciones teatrales o artísticas las cuales se presentan en todos los espacios públicos y algunos privados.

Dentro de estos grupos identificamos a: grupo teatral Tegucigalpa, grupo teatral Bambú, grupo Entretablas, grupo de Danza Libre, Teatro Infantil Tegucigalpa.

El criterio de selección de estos grupos se basa básicamente en los requerimientos de las comunidades, un ejemplo sería la contratación de una obra en la que el argumento sea la participación ciudadana.

Apoyo institucional

La Secretaríade Cultura, Artes y Deportes, proporciona un apoyo institucional a fundaciones como Fundarte, Museo del Hombre Hondureño, Grupo Ideas y otros, a fin de que éstas sean fortalecidas económicamente y realicen una producción cultural-artística independiente como políticas de descentralización.

En la actualidad se están firmando convenios de cooperación con la organización Mujeres en las Artes, éstos consisten en proporcionarles un área de un edificio antiguo, para revitalizar el casco antiguo de Tegucigalpa y a la vez desarrollar un espacio dedicado a las artes visuales contemporáneas.

Apoyo a los grupos étnicos

Nuestro país cuenta con una diversificación de culturas y la Secretaría de Cultura está potenciando diferentes aspectos como las artesanías, la música, la danza y gastronomía de estos pueblos ubicados en los departamentos de Gracias a Dios, Intibuca, Lempira, Valle, El Paraíso.

Desde estos proyectos se pretende potencializar los mercados de estos productos y así lograr un desarrollo integral de las comunidades, sin la pérdida de su acervo cultural.

Calendario de festivales populares y tradiciones hondureñas

La Secretaría de Cultura, Artes y Deportes, con el objetivo de potenciar las costumbres, rituales y celebraciones, realiza una fuerte promoción de las actividades populares como las descritas en este calendario, a fin de asegurarnos su conservación.

Enero

Festivales Paya (Culmi, Olancho) (día 2).

Celebración del Drama Popular *Los Reyes Magos* (Ajuterique, Comayagua) (día 6).

Guancascos entre Ilama y Gualala (Gualala, Santa Bárbara) (día 15).

Celebración Cristos Negros (varios lugares de Honduras) (día 15).

Guancasco entre Gracias y Majicapa (Gracias, Lempira) (día 19).

Guancasco entre Erandique y sus aldeas (*Baile de los Negritos*), (Erandique, Lempira) (día 19).

Guancasco, Ojojona-Lepaterique (Ojojona, Francisco Morazán) (día 25).

Febrero

Guancasco entre Ilama, Gualala-Chinda (Ilama-Santa Bárbara) (día 2).

Guancasco entre Lejamani y Comayagüela (La Cuesta, Comayagüela) (día 2).

Drama Popular *Baile de los Diablitos* (Comayagua) (días 8-10).

Festival del Café (Aldea el Suyatal, Cedros) (días 8-10).

Guancasco, La Campa, Belén (*Baile del Garrobo*) (La Campa, Lempira) (día 23).

Festival de la Naranja (Guinope, El Paraíso) (últimos días).

Marzo

Las Enramadas de San José Chiquito (Nacahome, Valle) (días 2-19).

Baile de los Negritos (Santa Elena, La Paz) (día 24).

Festival de música autóctona (Nueva Celilac, Santa Bárbara) (tercer domingo).

Festival del Coyol (Catacamas Juticalpa, Olancho) (última semana).

Abril

Festival del Pino (Siguatepeque) (días 5-15).

Festival de ka Mora (Opatoro, La Paz) (segunda semana).

Gran Romería Lenca (Taulabé, Comayagua) (día 24).

Festival del Jamo (Olanchito, Yoro) (última semana).

Festival de alimentos tradicionales. En vías de extinción (Cantarranas, Francisco Morazán) (último domingo).

Festival de los juegos tradicionales (San Marcos, Santa Bárbara) (último domingo).

Mayo

Celebración día de la Cruz (varios lugares de Honduras) (día 3).

Festival de la Flor y del Café (Las Selvas, El Paraíso) (segunda semana).

Festival de las Hamacas (Langue, Valle) (segundo sábado).

Festival de las Flores (Santa Lucía, Francisco Morazán) (días 23-24).

Festival del Mango (Yuscarán) (días 27-30).

Festival de las Flores (Lepaterique, Francisco Morazán) (todo el mes).

Junio

Guancasco entre la Villa de San Antonio y Yarumela (Villa de San Antonio, Comayagua) (día 11).

Festival de la Lluvia de Peces (Yoro) (segunda semana).

Semana Santa

Viernes de Dolores: Guancasco entre Taulabé y Jaitique (Taulabé, Comayagua).

Viernes Santo: Celebración drama popular los tribunales (Villa de San Antonio, Comayagua), elaboración alfombras de serrín y Vía Crucis (Comayagua, Tegucigalpa).

Sábado de Gloria: Baile de las Tiras (poblados garifunas, costa norte).

Domingo de Resurrección: Las Carreritas de San Juan (Yuscarán y Tegucigalpa).

Julio

Festival garifuna (Bajamar, Cortés) (tercer domingo).

Guancasco entre Lepaterique y Ojojona (Lepaterique, Francisco Morazán) (día 25).

Festival de la Leche (La Ceiba, Atlántida) (día 26).

Agosto

Festival de la Tuza (Nueva Celilac, Santa Bárbara) (día 22).

Festival del Maíz (Danlí, El Paraíso) (última semana).

Festival de la Rosquilla (Sabanagrande, Francisco Morazán) (último sábado).

Septiembre

Semana cívica de Olanchito (Olanchito, Yoro) (primera semana).

Festival de la Milpa (Sulaco, Yoro) (segunda semana).

Octubre

Guancasco entre Texigua y Liure (Texiguat, El Paraíso) (día 3).

Guancasco entre Yarumela y la Villa de San Antonio (Yarumela, La Paz) (día 3).

Celebración del descubrimiento de América (Aldea El Aceituno, Alianza Valle) (día 12).

Festival de la canción y danza lenca (Intibucá) (día 12).

Festival del Pescado (Amapala, Valle) (día 17).

Festival del Maíz (Santa Elena, La Paz) (día 18).

Celebración de los Juegos Florales (San Marcos Ocotepeque) (últimos días).

Noviembre

Danza del Cikin (territorio chortí de Copán Ruinas y Cabañas, Copán) (día 2).

Festival del Pan (La Paz) (tercer domingo).

Festival de la Rosquilla (Cerro de Hula, Francisco Morazán) (último sábado).

Diciembre

Festival internacional de las culturas (Choluteca) (día 8).

Guancasco entre Gracias Mejicapa (Mejicapa, Gracias) (día 12).

Procesión de los Inditos (varios lugares del país) (día 12).

Guancasco entre Yamaranguila y San Francisco de Opalaca (San Francisco de Opalaca, Intibucá) (día 13).

Guancasco entre Lejamaní y la Cuesta (Lejamaní, Comayagua) (día 17).

Drama Popular el *Baile del Gigante* (Lejamaní, Comayagua) (día 17).

Todo el mes:

Elaboración de nacimientos y representaciones de pastorales (diversos lugares del país).

Festivales garífunas (días 24-31): Uanaragawua-Júngu Júngo, Parrandas-Culiou, Careopatia-Uarini (Atlántida, Colón, Gracias a Dios y Cortés).

José Jorge Salgado Alvarado. Licenciado en Informática, Universidad José Cecilio del Valle, Honduras. Ha realizado cursos de gestión cultural y literatura en la Universidad Complutense de Madrid; cursos de historia en la Real Academia de la Historia de Madrid; gestión y financiamiento de museos privados, Madrid; gestión cultural por la OEI. Actualmente se desempeña como presidente del Instituto Hondureño de Cultura Hispánica y director general de las Artes en la Secretaría de Cultura, Artes y Deportes.

POLÍTICAS PÚBLICAS HACIA LA CULTURA

Henry A. Mancía

Un largo camino se ha recorrido desde el mecenazgo ilustrado hasta los modelos neoliberales del desarrollo de la cultura y la administración y financiamiento de ese ámbito. En la sociedad actual, es complicado formular políticas públicas en este campo, definir universalmente los derechos, deberes y servicios en el sector cultural es hoy en día un tema que se toca con mucha dificultad por parte del sector público y mucho menos por el sector privado, no solamente en su parte teórica, sino más bien en su parte práctica; toda política de servicio se establece a partir de una normativa que contribuye a institucionalizarla e incluso, en el mejor de los casos, a hacerla evolucionar de forma progresiva.

Hoy en nuestras sociedades existen, entre otras, políticas educativas, sanitarias, de comercio, las mismas que se convierten en universales respecto a los niveles mínimos deseables para la mayoría de la población. Así pues los derechos de las personas se transforman en los deberes de las instituciones y, por consiguiente: una política en cualquier sector público plantea estrategias y formula servicios para un máximo de ciudadanos.

En lo relacionado a las políticas culturales en la sociedad hondureña —no hace falta hacer un viaje a la luna— para constatar que no tienen la más cercana dinámica a otras políticas de servicio público. "De inicio, el concepto de derecho cultural es todavía precario a pesar de que la mayoría de las declaraciones de reconocimiento de los derechos humanos, a escala global y a escala local, han incorporado el derecho a la cultura como un *mot diodre* en términos más o menos imprecisos"[1], y pensar, que pese a que sea un tema permanente en la agenda de un buen número de organismos y redes internacionales, por otro lado se suscita un elevado grado de desinterés evidente por parte de aquellos encargados de la política cultural pública.

Se denota a veces que a los ensayos de políticas culturales se les confiere categoría de finalidad, lo que no es más que un instrumento en el discurso. A menudo, hay una creciente actividad en las casas o centros culturales y pocas estrategias de producción local, demasiadas giras culturales y pocas políticas de socialización de los lenguajes y códigos artísticos.

Hacer o generar cultura en términos de políticas significa, por un lado reglamentar y por otro lado, hacerlo en su conjunto sobre los elementos patrimoniales que tenemos que conservar, transformar y transmitir a las futuras generaciones.

Se hace necesario no solamente la búsqueda, la aplicación del conocimiento sistematizado, la intercooperación y la optimización de recursos,

---

[1] Referencia general: Miralles, Eduard, *Bases para la formulación de políticas culturales*, Centro de Estudios y Recursos Culturales, Diputación de Barcelona, España, 1999.

sino más una especial voluntad humana de invertir tiempo y recursos de forma concertada para que el espacio donde se actúa o el sector a quién va destinada, tenga realmente cada vez mayor acceso al disfrute y al reconocimiento de los diferentes valores patrimoniales que conforman la cultura de un pueblo, una nación o un Estado.

Lo cierto es que, en el diseño de aplicación de políticas culturales, intervienen diversos agentes —centros culturales, asociaciones, casas de la cultura, escritores, medios de comunicación, entes gubernamentales y sociedad civil en general—, según sea la complejidad de las relaciones que existen en la sociedad donde éstas se ejecutan, dependerá el éxito que se obtenga.

En países como Honduras, como parte del istmo centroamericano, la orientación básica que debería guiar a los estados democráticos en el diseño y aplicación de políticas tiene que ver con: activar potencialidades, compensar desequilibrios, facilitar el desarrollo autónomo de sus áreas expresivas, aumentar el acceso, disfrute y consumo de los bienes culturales, y resguardar la transparencia de las operaciones que se desarrollan en este ámbito, a través de medios de información y comunicación.

Escena nacional

Honduras, ha tenido sus particularidades en el desarrollo de lo que llamaremos políticas culturales, y que van desde los ensayos escritos de Pablo Zelaya Sierra, para la creación de una Escuela Nacional de Bellas Artes, pasando por intentos de formulación de políticas en este ámbito por los diferentes gobiernos, talleres independientes de artistas e intelectuales que se han vinculado a la producción artística, rescate de bienes patrimoniales, proyectos editoriales y de comunicación masiva en aras de encontrar eco o de insertarse con sus ideas en una sistemática política cultural.

Las décadas de los setenta y ochenta son las que reflejan los diferentes enfoques de lo que serían elementos innovadores, críticos y reflexivos sobre la realidad nacional; es para ese período que las universidades programan actividades de tipo artístico-cultural y asignan presupuestos como una forma de interiorizar una política cultural particular y de respaldo a la totalidad, la misma que estaba o que está supeditada a los cambios en la estructura interna y a los pensamientos de quienes dirigen dichos centros.

En el área de la economía de libre mercado, el sector privado desarrolló una acción de aparente mecenazgo y apoyo a ciertas manifestaciones —música docta, artes plásticas entre otras— esta última con miras a crear un activo patrimonial en la institución, por lo que hoy en día la banca privada nacional en gran parte cuenta con colecciones privadas de arte, que circulan entre pasillos de las diferentes agencias bancarias a nivel nacional, con mínimas —por no decir casi ínfimas— normas de museografía y mucho menos de políticas de difusión o promoción de la obra patrimonial dentro de una política cultural privada.

En las décadas de los ochenta y noventa surgen particularmente galerías privadas de arte, con el afán de articularse a una política de mercado, cuyo fin no es promover la actividad artística dentro del contexto de una política cultural

privada, que implique crear movimientos socio-artísticos o líneas de pensamiento sistemático sobre los bienes patrimoniales de una sociedad; el afán de ese sector fundamentalmente ha sido las utilidades que la compra y venta de la obra de arte pueda dejarles en beneficio, de allí que en la actualidad en la sociedad hondureña no exista ni se haya consolidado un número representativo de galerías.

La producción artística y el tema de patrimonio cultural en las últimas tres décadas de este siglo ha logrado crear en los diferentes estratos sociales un interés particular por la adquisición de la obra de arte, la promoción personal y la admiración del artista; generando un número considerable de coleccionistas de diferentes categorías, que contribuyen de una u otra forma a contemplar y a apreciar el arte nacional. Este sector que se vale de la apreciación personal bien podría incorporarse a un sistema de promoción dentro del contexto de una política cultural de bienes y servicios.

El Estado a través de sus entes descentralizados ha practicado una política no oficializada por promover la cultura como un bien de disfrute, educativo y promocional, a través del patrocinio, apoyo eventual a actividades de tipo artístico-cultural. Instituciones como el Banco Central de Honduras entre otras, que cuentan con una variedad de bienes patrimoniales; pero en su esencia, como instituciones son carentes de una verdadera política cultural que englobe el conjunto de las necesidades de una sociedad donde se entienda que, el principio de subsidiariedad se vuelva intensivo en el área de servicio público y de disfrute, así la cultura dispondrá de los recursos e instrumentos necesarios para la ejecución de sus intereses; que este principio de subsidio institucional, si bien es cierto es una condición necesaria, no es suficiente para el desarrollo de políticas públicas para la cultura.

Estas tres últimas décadas han estado marcadas por el surgimiento y afianzamiento de instituciones ajenas al papel del Estado en el ámbito del quehacer de la cultura y las artes, más cercanas a la sociedad civil, entre ellas fundaciones, asociaciones no gubernamentales, empresas de espectáculos, centros culturales y grupos independientes entre otros, hoy agrupados en un Comité de Centros Culturales, el mismo que ha logrado crear circuitos alternativos para incidir en la imperiosa necesidad de la aplicación de una política pública en el ámbito de la cultura.

Propuestas concretas sobre cultura como eje de desarrollo

En la actualidad política, económica, social y cultural, y en el creciente proceso de integración de los diferentes sectores, la cultura debería estar inmersa en los grandes ejes temáticos de discusión o análisis de la realidad contemporánea. Se debe reafirmar el hecho de que la cultura es la actividad viva de la comunidad, es la voluntad de una sociedad a perfeccionarse cada vez más en la dirección del ser, o sea, de asumir su vocación perfectible y de trascendencia. De aquí que la cultura debe transitar como elemento catalizador de lo que hoy constituyen las prioridades fundamentales no solamente de Honduras, sino de la región centroamericana.

Si bien en la mayoría de los documentos oficiales se proclama la cultura como tema relevante y de particular preocupación, en las acciones concretas no

transita ni se percibe esta importancia. Ni en las políticas globales, ni en las estrategias de desarrollo, se considera a la cultura como el tema transversal que debe transmitir cualquier acción de cambio que se quiera emprender.

El tema del primer diálogo organizado por el Ministerio de Cultura (diciembre, 1999), invita a pensar sobre la nueva significación del quehacer de los promotores de cultura y que debe presentarse en un accionar fundamentalmente dinámico en ejes temáticos de derechos humanos, democracia plena, equidad, seguridad ciudadana, medio ambiente, comunicación, ciencia y tecnología, globalización y desarrollo económico, cultura de la paz, descentralización, Estado y poder local entre otros.

Estos ejes temáticos no son obra del azar, están basados en lo que el país siente y percibe como las urgencias más sustantivas del presente. Son los grandes temas por los cuales se encauzan los más pequeños de la vida cotidiana, son los ejes por los cuales todo plan de desarrollo que quiera implementarse debe necesariamente transitar. Y esto requiere de una cultura de cambio y una actitud diferente de todas las instituciones; en suma, ¿es necesaria una política cultural para enfrentar y definir la sociedad del nuevo milenio?, y los promotores o difusores de la cultura ¿dónde se encuentran?, ¿están preparados para enfrentar este desafío? Éstas y otras interrogantes son las que pueden surgir al dar pasos para la formulación de una política pública en el ámbito de la cultura.

De la lectura de la ponencia que el escritor hondureño Julio Escoto presentó en el Primer gran diálogo nacional sobre cultura[2], me apropio de elementos particulares, teniendo en cuenta que la actividad, en este referente a la cultura, no es exclusiva de quien la crea, la ejecuta, sino de quien la necesita. En este sentido me atrevería a bosquejar y justificar algunas bases para una investigación a profundidad del asunto, las que desde luego parten de un raciocinio personal mejorable.

Lo primero es dejar asentado que la misión prioritaria de una Secretaría de Cultura, Artes y Deportes no es el arte sino la identificación, procesamiento y reformulación de valores sociales. El arte es sólo un vehículo, el mejor instrumento del que dispone la humanidad para esa labor. Identificación de valores significa capturar cuál es la vibración que en un momento determinado manifiesta la comunidad, sus ansiedades y requerimientos, los pilares que sostienen su visión del mundo, su perspectiva de nación, la autoestima y la consideración que expresa en torno a personas e instituciones, pasado y futuro, noción de autodestino.

Procesar y reformular esos valores implica el desempeño de una acción extremadamente delicada pues exige confrontar las metas de todo un proyecto de nación, para reconocer en qué áreas el ciudadano demanda refuerzo o en qué otras se da un estado ideal. Esta función no puede dejarse, desde luego, en

---

[2] Escoto, Julio, "Misiones concretas de la cultura", en *Separata sobre políticas culturales LiterArte*, n.º 6, marzo, 2000. Ponencia, "Primer gran diálogo de arte, cultura y deportes", Tegucigalpa, diciembre 1999.

manos de políticos o aficionados sino en el dominio de pensadores y planificadores.

Una de las observaciones más frecuentes, por ejemplo, de quienes visualizan a distancia el comportamiento de la población, es la de la extrema debilidad de los modelos y de las imágenes proveedoras de "roles" conductuales actualmente presentes. Morazán, Cabañas, Valle, para citar algunos, aparecen frecuentemente inmersos en una nebulosa tan densa de elaboración literaria que sus retratos emergen deformados. Se tiene cierto conocimiento difuso de la civilidad, valor y ciencia que los caracterizaba respectivamente, pero no hay forma de apresar esas virtudes para reproducirlas e imitarlas en el contexto diario. Atributos como solidaridad, dedicación a los demás, honradez, honestidad, disciplina o perseverancia, se quedan en palabras y se necesita ponerles came a través de una vivencia artística expresamente formulada para vigorizar en el público esos modelos conductuales.

Es reconocido que el ser humano modemo no puede interrelacionarse sin contar con asideros síquicos que le ayuden, en primer lugar a ubicarse dentro del tejido social, y en segundo a estructurar para sí mismo los comportamientos globalmente aceptados. En la cultura norteamericana, para el caso, además de los patricios rutinariamente venerados —Washington, Lincoln, Jefferson— el universo legendario auténtico o artificial provee otros modelos más del tipo Superman, Batman o el tío rico MacPato, que instalan en la conciencia colectiva nuevos valores, constructivos o maniqueístas, destinados a configurar hábitos que en algún momento pueden ser de bondad y servicio, o de incitación a la avaricia y al consumismo. Entre los mexicanos son Villa o Zapata. Cada país define o permite una circulación libre o restringida de semejantes imaginarios.

Para nosotros ese conocimiento es vital pues identifica el universo fértil en el que podemos empezar a trabajar desde ya, considerando que todo él es un vasto espacio cultural de trabajo y que, en ruta positiva, nos facilita diseñar una arquitectura de información, comunicación y educación cultural masiva de sugerentes resultados.

La cantidad de campañas realmente culturales de este tipo que puede emprender la Secretaría es inconmensurable, y prácticamente no hay campo alguno de la vida social en que no pueda intervenir y dejar huella.

Desde la dispersión de conocimientos básicos a pequeñas prácticas empresariales, de la historia a la geografía o la contabilidad, en la enseñanza de idiomas o el rescate del Guancasco, en las peculiaridades de los Mayas o los fundamentos de lo que es la computación, en la apreciación del arte o la medicina natural, en la sexualidad, la abstinencia o la administración del alcohol, en las biografías, los inventos, los sueños, las mitologías o la religiosidad.

Tal es un amplísimo proyecto en el que todo un equipo de especialistas puede diseñar y redactar contenidos, posteriormente procesados por técnicos en comunicación, con el fin de romper esquemas pétreos y aligerar la carga de ignorancia, de superstición y miedo con que el hondureño se enfrenta a la vida. Y sobre todo, para quebrarle los estereotipos a una sociedad a la que ya le es indispensable vivir con ellos, estereotipos absolutos que se afincan en la mente impidiéndole avanzar, al estilo de "todos los empleados públicos son ladrones", o

"todos los proletarios son nobles", o "todos los empresarios son engañadores", que etiquetan automáticamente y dejan sin sustento de credibilidad a personas o instituciones.

Se trata pues de revertir la dirección actual del proceso de deterioro, no para retornar a esquemas de ingenuidad social, como los inspirados por Rousseau, en que se concebía que la humanidad era buena por naturaleza, sino para insistir en lo naturalmente bueno que existe dentro de la sociedad para acondicionarla a tomar esa tendencia como principio social, como base de su solidaridad.

No sé si me hago comprender, pero esta nueva orientación de cultura es concebida como un vasto prospecto de transformación popular a fondo, como una intensa movilización ética destinada a rescatar en primer lugar valores desoxigenados, pero sustancialmente a refundar sobre una sólida escuela de principios, los contenidos estructurados sobre los cuales se asienta la personalidad general del hondureño, es decir su identidad. No una campaña solitaria sino doscientos, quinientos, mil programas simultáneos a través de todos los medios las veinticuatro horas del día hasta procurar el cambio ansiado.

Con esto estoy tratando además de argumentar, de poner en foco, lo imprescindible que es para el Ministerio de Cultura renunciar a la inocencia impráctica e improductiva que lo ha caracterizado. Mientras que se da entre nosotros todo un sistema dedicado a imponer rangos de valores negativos, y en tanto nos dedicamos a observar cómo eso ocurre, desaprovechamos la oportunidad para proyectar nuestra propia y auténtica versión de la vida y para vigorizar aquellos comportamientos que, sin necesidad de mucho estudio, reconocemos como provechosos para la salud política de la sociedad.

El trabajo cultural oficial no puede continuar siendo, por tanto, ajeno a ese trasiego de valores pues lo que arriesgamos con ello es la despersonalización total de nuestro propio conglomerado. Debe aceptarse que el de cultura es siempre un planteamiento ideológico, en el mejor sentido del término.

Una segunda proposición se encamina a urgir la ocupación de los medios de comunicación para la concreción masiva del trabajo cultural. En el inmediato futuro, cada vez serán más escasos los recursos locales e internacionales dedicados a la Secretaría de Cultura, Artes y Deportes, no sólo porque el tema carece de atractivo y de rentabilidad para los gobiernos y para muchos organismos mundiales sino además porque la competencia en otros rubros, como los de educación, seguridad y salud, es creciente y la posibilidad de mantener o hacer crecer la galaxia burocrática ministerial es ínfima. Ello es también en parte una secuela de la visión esteticista hasta hoy aplicada, pues para un político o para un congresista siempre será más relevante inaugurar una escuela que una muestra de esculturas.

Empero, para "vender" un proyecto así consensuado de cultura, las opciones que ofrece la tan vilipendiada globalización son más bien ideales. Se trata, ya no de presentarlo como cosas del espíritu sino como la única vía, la forma exclusiva de rectificar a mediano plazo el cuadro de desangre moral en que se ha dejado caer la sociedad. Temas como corrección de las proclividades

a la delincuencia, la prevención del SIDA, de enfermedades venéreas, de embarazos en adolescentes, de la violencia en el seno familiar o simplemente del cultivo del ahorro personal son materias que, aparte de su inmediata actualidad, al ser vehiculadas inteligentemente por el arte pueden restituir a la Secretaría de Cultura en el sitio de su liderazgo perdido o nunca identificado.

Argumentos para respaldar una plataforma operativa de esa laya sobran. Pues aunque no haya sido declarada como tal, lo que en realidad estamos viviendo es una situación de crisis, una antesala de desastre, una emergencia nacional. En este país o inducimos los cambios inmediatamente o nos aproximamos al caos, si es que no estamos ya en él tras el Mitch.

"Ocupar" los medios de comunicación quiere decir, llanamente, asaltar y demandar sus espacios para una tarea de interés nacional emergente. Por ley ya se cuenta con una disposición que obliga a las radioemisoras y televisoras a dedicar un porcentaje de su tiempo a programaciones educativas y formativas[3], pero si ello no es suficiente, existen mecanismos legislativos aptos para introducir una iniciativa que modifique las reglas actuales y viciadas del juego. Pues en este aspecto lo que no se puede permitir más es que mientras un mínimo consorcio de empresarios privados utiliza el espectro electromagnético para difundir estupideces y tonterías con un claro propósito de deformación, la población general, la ciudadanía, el país todo se hunde cada vez más en la alienación y el extranjerismo aceptado.

Una advertencia, sin embargo, debe ser tempranamente formulada, de manera que el remedio no cause más daños que la enfermedad. Y esa advertencia es que esta clase de proyectos masivos de fortalecimiento de conciencia y de regeneración de valores no debe ser asignada solamente a los técnicos en gerencia cultural. Ella es una empresa destinada a psicólogos sociales y expertos en el manejo de medios de comunicación, extremadamente delicada y estratégica por su impacto en el segmento poblacional. La improvisación, otra vez, la focalización cultural, la ausencia de definición en los objetivos propuestos pueden ser desastrosos y de allí que no sólo se requiera el más alto nivel de dominio comunicativo y técnico, sino además la elaboración imaginativa y profundamente artística en los mensajes, atractiva y a tono con el registro tecnológico al que el oyente o espectador ya están acostumbrados.

La mejor prueba de una posible o inexistente voluntad política de gobernantes y políticos en torno al tema se da, muy sensiblemente, en ese rubro. Tocar, vulnerar y afectar los intereses de los propietarios de los medios de comunicación demanda valor, voluntad de cambio social.

Una tercera proposición, muy breve, se concentra en la redefinición de públicos a que debe someterse —por voluntad o supervivencia— la Secretaría de Cultura desde ahora a los próximos años.

Se trata de priorizar la presencia de la juventud en su acción promocional, de integrar a sus cuadros profesionales el elemento joven, pero sobre todo de otorgar la máxima preferencia en sus contenidos a los de temprana edad. Como es muy conocido, en este final de siglo el 70 y quizás el 75 por ciento de los

---

[3] Ya fue abolida (N. del E.).

habitantes de la nación son menores de veinticinco años, y se calcula que para el año 2005 lo será el 85%. Es decir, que estamos en el vértice de un cambio demográfico como nunca antes había sucedido y ello representa desde luego un sinnúmero de reacomodos sociales, políticos y culturales para los que obviamente no estamos preparados y a los que muy escasamente se les ha dedicado reflexión. Esos nuevos ciudadanos o bien arribarán embrutecidos, apáticos e insolidarios al milenio, siendo víctimas fáciles de los engañadores de profesión, o adolecerán de la glándula de la paciencia para seguir sufriendo lo que nuestra generación tan estoicamente ha soportado.

Lo que es invariable y predecible es que la colectividad del inmediato futuro ha de ser diferente a la actual, que los cánones y los protocolos sociales obedecerán a otros códigos y lenguajes, y que la actuación que en lo relacionado al sentido de patria desarrolle esa generación dependerá en mucho de lo que nosotros hagamos en este lustro.

¿Hay alguna forma de orientar ese cambio inevitable, de ponerlo en ruta de construcción y no de colisión, de hacer que todos esos millones de adultos jóvenes crean que en este territorio aún hay principios por los cuales luchar, batallas democráticas que pelear, soberanías, independencias y esfuerzos por la libre determinación nacional, o estamos a punto de ser habitados por extranjeros en su propio suelo? Yo creo que sí, que es posible. Aunque hasta ahora en ninguna República los ministerios de cultura han sido aglutinantes claves para transformar a corto plazo la historia inmediata, pienso que en el nuestro, por todas esas circunstancias especiales, se nos presenta una segunda, aunque quizás la última oportunidad.

Un proyecto de cultura de país hábilmente propuesto y afincado en un cuerpo organizado de valores, transmitido utilizando la avanzada tecnología que nos hereda el siglo XXI, y dirigido específicamente a quienes habrán de gobernar la nación en el arranque de la centuria, puede hacer una magna diferencia. Esto obliga no sólo a que no perdamos la ilusión sino a que nos empeñemos en no dejarla morir y dedicarnos a batallar por ella.

Hay mucho más, desde luego, que puede ser añadido a estas primarias ideas, tales como el componente de participación de la empresa privada en las tareas de cultura, hasta ahora no suficientemente explotado; la interconexión de las casas de la cultura vía internet; la producción bibliográfica oficial desde el enfoque de la coedición con editoriales independientes, las políticas de subsidios, las bibliotecas y archivos virtuales, el mercado rentable del arte o el espectáculo cultural turístico, entre otras ideas.

¿Qué son las políticas culturales?

¿Existen las políticas culturales? ¿Es lícito que el Estado, a través de sus diversos niveles de administración predique la innovación sutil de esta esfera tan personal como intransferible de la vida privada de los ciudadanos que es la cultura? Preguntas de esta magnitud evidencian la fragilidad, casi hasta lo precario, de las políticas públicas para la cultura. Es necesario señalar, para reconocer, que las políticas culturales son políticas públicas en el ámbito cultural. Es decir: "Cursos de acción y flujos de información desarrollados por el sector

público, la comunidad y el sector privado, en relación con un objetivo público, incluyendo orientaciones o contenidos y definiciones o modificaciones institucionales"[4].

La diferencia entre las políticas públicas y la administración pública es que en el primer caso se busca resultado a través de un proceso; hay movimiento, dinamismo. En el concepto de administración pública hay, en cambio, una idea de estructura y de equilibrio.

Las políticas culturales son un conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados, a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social.

Según este enfoque, no basta una política cultural concebida como administración rutinaria del patrimonio histórico, elementos patrimoniales, como ordenamiento burocrático del aparato estatal dedicado al arte y la educación, o como cronología de las acciones de cada gobierno.

Otro enfoque describe las políticas culturales como la adopción y desarrollo de decisiones públicas y de estrategias privadas para la organización, orientación y difusión de determinadas actividades y productos simbólicos que forman parte del mundo cultural. En otras palabras, son estrategias de múltiples actores colocados en un determinado contexto de relaciones y oportunidades.

Este enfoque para efectos operacionales, incorpora dentro de lo cultural a las actividades de producción y difusión simbólica que son organizadas por agentes especializados dentro de los ámbitos de la creación artística, la educación y los medios masivos de comunicación. Por extensión, habría que agregar a otros sectores de la industria cultural (industria editorial y gráfica, industria fonográfica y de sonido, industria audiovisual) y los servicios culturales y del patrimonio.

Oportunidades y estrategias

Así, mientras más complejo es el proceso de producción, y más amplia la distribución de los productos, mayor es la necesidad de normas y más complejas las demandas hacia las políticas culturales.

También, el peso de los medios de comunicación y su instalación en el espacio doméstico plantean una incógnita sobre la dimensión de la cultura "real" y su contenido simbólico. Más que mal, la televisión es hoy un instrumento privilegiado de transmisión de un conjunto de valores éticos y estéticos, situación que, a menudo, no se toma en cuenta en la elaboración o evaluación de políticas culturales.

Otro aspecto a considerar en la actualidad, es que la producción y difusión de bienes o productos culturales forma parte integral de la economía y del crecimiento en este ámbito. Entonces, se habla de eficiencia y eficacia, y se

---

[4] Lahera, Eugenio, "¿Qué son las políticas culturales?", en *Revista Cultura*, Secretaría de Comunicación y Cultura, Chile, Mayo 1997.

derrumba el concepto de cultura sólo como pasión. A la pasión, ahora hay que sumarle la reflexión y la organización.

Sin embargo, según Lluis Bonet, Master en Gestión Cultural de la Universidad de Barcelona, no se puede olvidar que los procesos económicos tienen dinámicas muy diferentes a los procesos culturales. Estos últimos, por estar sumidos en el campo de las representaciones simbólicas, son más difíciles de aprehender.

En definitiva, frente a la complejidad de los procesos culturales actuales, el Estado ya no puede ocupar un papel central y predominante como rector en este campo. No puede pretender moldear las formas de vida de la población en torno a valores y orientaciones compartidas, pero sí puede crear y regular las oportunidades de participación, diferenciando sus políticas culturales, según las necesidades y exigencias de cada sector y según los distintos estados de desarrollo y formas de operar de cada actividad.

Se sugiere que, tal vez, las políticas más adecuadas para el desarrollo cultural sean aquéllas que hacen posible e impulsan esa creciente complejidad organizacional, creando un cuadro interminable de oportunidades y conexiones donde múltiples agentes pueden desplegar sus estrategias y expresar sus intereses.

Modelos de políticas culturales

Más allá de lo meramente administrativo o de los organigramas burocráticos que se creen en torno a lo cultural, existe una serie de concepciones en torno a las cuales las políticas culturales se han asentado en distintos períodos históricos y sociales. El experto Néstor García Canclini ha sistematizado en seis modelos, estas diferentes visiones y enfoques de la acción cultural en las distintas sociedades. Su clasificación tiene que ver con los agentes que las sustentan, las relaciones entre política y cultura, y su concepción del desarrollo cultural y de las relaciones entre la cultura de elites, la cultura popular y la cultura de masas. Es difícil que se presente alguno de estos modelos en estado puro. Sin embargo, su análisis sirve como una brújula en este terreno complicado y pantanoso.

El mecenazgo liberal

Apoya a la creación y distribución de la "alta cultura". Antes se hacía por encargo de reyes, príncipes y papas, ahora lo practican ciertas fundaciones y empresas privadas, conectadas con una persona o una familia particular, que sostienen actividades costosas o con poca posibilidad de autofinanciamiento (artes plásticas, música y ballet) según criterios estéticos globales para resolver los problemas del desarrollo cultural.

El tradicionalismo patrimonialista

Ha surgido con frecuencia en Estados y movimientos nacionalistas y también en instituciones culturales tradicionales. La oligarquía artistocrática y algunas corrientes populistas han asumido esta postura con una visión idealizada del pueblo como núcleo del ser de la nación, y erigido al patrimonio

folklórico como eje de identidad nacional y espacio no conflictivo de todas las clases.

El estatismo populista

Según esta visión, lo nacional reside en el Estado y no en el pueblo. Se exige a las iniciativas populares que se subordinen a "los intereses de la nación" fijados por el Estado, y se descalifican los intentos de organización independiente de la sociedad. Se intentan distribuir los bienes culturales de la elite y reivindicar la cultura popular bajo el control del Estado. Interesa la reproducción del sistema y no la experimentación artística ni la crítica intelectual, ya que se puede desligar de los "intereses populares y nacionales".

La privatización neoconservadora

Las empresas privadas nacionales y transnacionales y sectores tecnocráticos de los Estados asumen como agentes de la iniciativa cultural, con el fin de reorganizar la cultura bajo las leyes del mercado y buscar el consenso y la participación individual en el consumo de bienes culturales. Así, se transfiere la responsabilidad sobre la actividad cultural a las empresas privadas, se disminuye el rol del Estado y se controla a los sectores populares. De este modo se intenta reemplazar la hegemonía del Estado con una empresa privada benefactora de la producción cultural; defensora de la libertad de creación frente a cualquier "monopolio" estatal de la información y la educación, y enlace entre la cultura nacional y la transnacional.

La democratización cultural

Esta concepción concibe las políticas culturales como un programa de distribución y popularización del arte, el conocimiento científico y otras formas de alta cultura. Su conducción la tiene el Estado y las instituciones culturales. Lo que pretende es el acceso igualitario de todos los individuos y grupos al disfrute de los bienes culturales. Ya no se trata sólo de abaratar el ingreso a los museos y conciertos, y organizar exposiciones y espectáculos itinerantes, sino que también se intenta descentralizar los servicios culturales, emplear los medios de comunicación masivos para difundir el arte, y usar recursos didácticos y de animación (visitas guiadas, técnicas de participación) con el fin de interesar a nuevos públicos.

La democracia participativa

Defiende la coexistencia de múltiples culturas en una misma sociedad, propicia su desarrollo autónomo y las relaciones igualitarias de participación. Se promueve la participación popular, la autogestión de las actividades culturales y el desarrollo plural de todas las culturas, de todos los grupos en relación con sus propias necesidades. Se intenta que los propios sujetos produzcan el arte y la cultura necesaria para resolver sus problemas y afirmar o renovar su identidad. Una de las críticas que se le hace a este modelo es que los movimientos que participan no logran construir alternativas culturales, y menos formular políticas a escala de la sociedad global.

Es necesario señalar que, antes de cualquier intervención en cultura es preciso diferenciar las distintas dimensiones sobre las que se puede actuar,

teniendo en cuenta la lógica de cada área: patrimonio cultural, cultura tradicional, cultura de masas y creación artística. Y considerar la existencia de espacios comunes, ya que hay manifestaciones patrimoniales que, al mismo tiempo forman parte de la cultura artística, o bien pertenecen a la cultura tradicional y son utilizadas por la industria cultural.

Se concluye entonces que en cultura no podemos esperar resultados a corto plazo; hay que establecer a través de esos espacios comunes, proyectos de mediano y largo plazo para reconocer cómo enfrentarse a la producción, a los mercados y a los diferentes agentes que pueden intervenir, porque de otro modo es muy difícil que las estructuras ya existentes se consoliden y permitan el desarrollo social y cultural del país.

Henry A. Mancía. Master of Art en Historia. Más de una década de experiencia profesional en proyectos socioculturales a nivel nacional e internacional. Ha realizado trabajos de evaluación, ejecución de proyectos y consultoría para instituciones locales e internacionales como UNICEF, PNUD, UNESCO. Ha escrito numerosos artículos sobre movimientos artísticos y artistas en periódicos nacionales y revistas especializadas. Actualmente es director ejecutivo de Sociedad de las Artes y director adjunto de la revista LiterArte en Tegucigalpa.

LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS POPULARES TRADICIONALES EN HONDURAS

Mario Ardón Mejía

Panorama general

La diversidad del entorno natural y humano de lo que hoy constituye la República de Honduras, ha dado lugar al surgimiento de una serie compleja de manifestaciones artísticas populares tradicionales, manifiestas en la vida cotidiana y en los entornos festivos y religiosos de aldeas, pueblos y ciudades, en donde es posible apreciar la vigencia de manifestaciones del arte popular tradicional.

Además del entorno natural, el proceso histórico ha contribuido a la conformación de manifestaciones artísticas, muy propias de la cultura popular hondureña. Esta realidad se nutre a partir de aportes de los antecesores a los actuales grupos humanos, originarios de nuestro territorio, como tolupanes, torrupanes o jicaques, localizados en los departamentos de Yoro y Francisco Morazán.

Los lencas localizados al sudoeste de Honduras, cuya influencia se prolonga hasta la República de El Salvador. En Honduras, la población lenca se localiza principalmente en los departamentos de Lempira, Intibucá, La Paz, Ocotepeque, Copán, Comayagua y Francisco Morazán.

Los maya chortís localizados en una pequeña porción de los departamentos de Ocotepeque y Copán, en donde también trasciende la presencia de chortís hasta la República de Guatemala.

Los tawahkas, pech o payas y los misquitos, localizados en la costa del Caribe y que se dispersan tierra adentro a través de ríos y lagunas de esta plataforma costera. Los garífunas llegan el 12 de octubre de 1797 a la isla de Roatán en Honduras, específicamente al sitio actualmente aún habitado por garífunas, conocido como Punta Gorda y luego se dispersan hacia tierra firme a todo lo largo de la costa, desde donde continúan su movilización hacia Nicaragua, Guatemala, Belice y Estados Unidos.

Los afroamericanos de marcada ascendencia inglesa, comparten territorios con los garífunas, pero tienen como espacios centrales de concentración poblacional las Islas de la Bahía.

La población mestiza con diversas procedencias, ha llegado a conformar una serie de manifestaciones muy propias, que incluso difieren entre subregiones, dependiendo si estamos refiriéndonos a la zona mestiza del sur, centro o noroccidente del país.

Un panorama mucho más diverso, se puede deducir del análisis más en detalle de influencias de otras migraciones más recientes, que de alguna manera han marcado las manifestaciones de la vida cotidiana del país.

Esta compleja convivencia de influencias difíciles de describir y explicar a cabalidad en una aproximación rápida, ha hecho posible el surgimiento de una serie de manifestaciones de la realidad de una Honduras profunda e impredecible para los espectadores atentos a la realidad de nuestras manifestaciones artísticas populares tradicionales.

Esas manifestaciones van desde aspectos materiales, sociales y espiritual-mentales, donde resulta extremadamente difícil hacer separaciones estrictas, ya que una manifestación artística popular tradicional, se explica y contribuye a explicar su sentido profundo, en la confluencia dinámica de una expresión popular tradicional viva, como puede ser la vida cotidiana, la fiesta, el rito religioso indígena, afromericano o hispanoamericano.

Con el propósito de dar una idea sobre la realidad compleja de estas manifestaciones artísticas de la cultura popular tradicional hondureña, reseñamos brevemente una muestra de ellas:

Artes populares tradicionales

En este apartado nos limitaremos a describir, aquellos aspectos de las artes populares tradicionales, más ligados a la vida cotidiana de los pobladores, que constituyen elementos con alguna dimensión artística y que podemos encontrar en objetos y componentes de la vida cotidiana de los sectores populares, como herramientas de trabajo, la vivienda, medios de transporte, servicios, etc.

Decoración de aperos y herramientas de trabajo. Son claramente reconocidas las expresiones de arte popular en las decoraciones y detalles artísticos tallados en carretas, yugos para bueyes, cachas o mangos y fundas o vainas de machetes de trabajo y de paseo, las decoraciones de monturas o sillas de montar, gamarras y tenedoras, estas últimas con mayor profusión decorativa en la región mestiza del sur de Honduras. Estas manifestaciones son muy diversas, se dan con mayor profusión entre la población mestiza de ascendencia hispanoamericana.

Decoración de viviendas. Las pinturas decorativas de viviendas, son comunes a la población mestiza, pero en algunas ocasiones también son patrimonio cultural de poblaciones de ascendencia indígena, como los tolupanes e incluso lencas. En este tipo de manifestaciones se destacan varios pueblos de los departamentos de Olancho, Colón, Yoro y Atlántida. Dándose su máxima expresión en las viviendas decoradas con motivos de la naturaleza local, en el pueblo de Los Encuentros, Municipio de la Unión en el departamento de Olancho.

Pintura de buses y carretas de vendedores ambulantes. Estas muestras del arte popular las podemos encontrar en decoraciones y mensajes de buses de transporte urbano, aunque no con la profusión de los buses de Panamá, Colombia y otros países del Caribe, pero sí se encuentran algunos excelentes ejemplos en nuestro país, principalmente en la costa norte. Es común encontrar expresiones de arte popular en las carretas de venta de frutas y nieves, que se desplazan por las calles de las principales ciudades.

Panadería. Las decoraciones de los diferentes tipos de panes, elaborados basándose en harina de trigo, maíz o arroz, principalmente en los pueblos del occidente de Honduras.

Confitería. El arte popular, se hace presente en diversos tipos de colaciones y conservas, elaboradas a partir de la miel del azúcar de caña, que una vez amasada o sobada por las manos de las artesanas, da lugar a la elaboración de palomitas, gusanos, caracoles, flores, rosarios, ángeles, hojas, palmas, mariposas, colibríes, que contribuyen a dar colorido a los negocios provisionales, instalados por los fiesteros durante las ferias patronales de los pueblos de Honduras.

Los bordados. Constituyen una actividad muy común dentro de la vida cotidiana de las mujeres rurales, los productos son elaborados casi exclusivamente para el uso doméstico de los hogares. Los artículos elaborados son generalmente manteles con diseños ornamentales, constituidos por flores y hojas, fundas para almohadas con los mismos diseños, pero a los cuales se les agregan parejas de pajaritos sosteniendo corazones y leyendas amorosas.

Las artesanas de Marcala están desarrollando una neo-artesanía a partir de la elaboración de costalitos para empacar café, para el mercado nacional y para exportación, bordándoles diseños relacionados con el cultivo, planta y frutos del café.

En Omoa, un grupo de mujeres ha desarrollado esta actividad con fines más destinados hacia el mercado y ya cuentan con alguna experiencia de producción y comercialización de sus productos.

Centros productores de bordados

Lugares	Departamento	Influencia grupo humano
Marcala, Guajiquiro	La Paz	Lenca
Omoa	Cortés	Mestizos

Artesanías populares tradicionales

En este apartado incluiremos ejemplos de manifestaciones de objetos utilitarios, que trascienden el uso doméstico cotidiano y además, son elaborados con una intención de venta o intercambio, dentro de un ámbito más amplio que la unidad doméstica de los hogares y talleres que los producen.

Alfarería. La alfarería es la manifestación artesanal con mayor presencia en el territorio de Honduras, actualmente quedan centros alfareros tradicionales que elaboran piezas de orden utilitario, pero que a la vez tienen expresiones artísticas decorativas, sin perder por ello sus atributos funcionales, como piezas del ajuar doméstico de los hogares de aldeas, pueblos y muy raramente de las ciudades.

Más recientemente la alfarería hondureña ha sufrido algunos cambios drásticos en sus aspectos funcionales y en la orientación de la comercialización, hacia otros mercados no tradicionales, donde las piezas elaboradas, principalmente por las artesanas mujeres, pasan de una función utilitaria doméstica a una función decorativa, decidida por los compradores, generalmente

urbanos de origen nacional y extranjero. Lo cual ha dado lugar al surgimiento de unas manifestaciones que incluyen influencias externas, retomando diseños y técnicas decorativas arqueológicas en el proceso de elaboración, y que podríamos denominar neo-artesanía alfarera.

Una desviación a la que han conducido estas recientes influencias externas, es la de considerar a casi toda la alfarería hondureña con el estereotipo de "alfarería lenca", lo cual carece de sentido, si tenemos en cuenta la multiplicidad de confluencias culturales, que han tenido lugar en todo el territorio hondureño.

Centros alfareros de Honduras

Lugar	Departamento	Influencia grupo humano
San Esteban, Laguna de Capa, San Diego, Lagunitas, Portillén, Santa Marta, Las Canas, Los Pichingos, Las Brisas, El Negrito, Guajini, Quil	Yoro	Tolupán
La Arada, Paso Hondo-El Carreto, Llano Grande, El Resbaloso, Hato Nuevo, Santa Ana, La Garrita, Agua Fría, Las Delicias, San Francisco, El Limón, Candelaria, El Lajero, La Rinconada y Aramicina	Valle	Lencas
Sisiguara, Chusmuyo, La Victoria, Mogola-El Chiflador, Llano de San Juan, Llano de San Antonio Norte, Mercedes de Oriente, Cuquinqué, Estancia, Corintillo, Juniguara, San Miguelito, Santiago, El Zapote-El Pedernal, San Isidro, San Matías, Tenamaní, Las Moras, San José, Los Planes, Los Hornos, San Antonio Juniguara, Azacualpa, El Potrero, Quiscamote-Guasore, Guasore, Llanos de Maco, Las Huertas y Las Aradas	La Paz	Lencas
Las Ánimas, Ojojona, Cofradía, El Círculo, Guerizne, El Ocotal, Santa Ana	Francisco Morazán	Lencas
El Porvenir, Yarumela, Villa de San Antonio, Lamaní	Comayagua	Lencas
Santa Lucía, Semané, Cofradía, Cacaulaya-San Ignacio, San Lucas	Intibucá	Lencas
Cruz Alta, El Cantarón y La Campa	Lempira	Lencas
Vallecito y Agua Zarca	Olancho	Pechs
Llanetillos, Carrizalón, San Rafael, Monte de los Negros, La Laguna, La Estanzuela	Copán	Chortís
Sensenti y Concepción	Ocotepeque	Chortís
San Vicente Centenario, Macholoa	Santa Bárbara	Mestizos
El Tamarido	Choluteca	Mestizos
San Francisco de la Paz, Santa Cruz de Jutiquile, Campamento	Olancho	Mestizos
San Francisco de Orica, Infiernitos	Francisco Morazán	Mestizos

Fuente: PROPAITH.

La mayoría de los centros alfareros descritos en el cuadro anterior, se dedican a la producción de útiles de uso doméstico, pero desde el punto de vista del diseño, producción y cobertura regional del mercado, merecen especial mención los centros alfareros de:

La Campa en el departamento de Lempira, que desde la época prehispánica proveyó de estos utensilios a una amplia región de Honduras, siendo actualmente el área de distribución de piezas de alfarería a unos 400 kilómetros cuadrados.

El Porvenir en el departamento de Comayagua, que produce objetos utilitarios, de origen tan antiguo como La Campa. Este centro se formó en la antigüedad por migrantes de la región de Corinto en la República de El Salvador y trasladaron con ellos algunas técnicas, diseños y acabado de las piezas, diferentes a los que encontramos en La Campa.

El Tamarino en el departamento de Choluteca, constituye un centro alfarero con reducida producción, pero con acabados y diseños florales en alto relieve. Las piezas elaboradas, se caracterizan por la no utilización de engobes rojos, ni de otros colores, pero donde las alfareras logran acabados muy finos. Algunas formas y técnicas de elaboración, están más relacionadas con prácticas utilizadas por artesanos del sur, de centro y Sudamérica.

En La Arada y San Lorenzo en el departamento de Valle, se elaboraban unas ánforas para contener agua para consumo humano, pero a nivel oficial se les influenció para la realización de algunos cambios en el diseño y decoración, y más o menos desde la época de 1970, los artesanos comenzaron a elaborar los famosos gallitos pintados, claramente inspirados en el gallito de origen portugués que hoy constituye un símbolo de identidad de la artesanía hondureña contemporánea.

La talla en madera. Una de las áreas más representativas de la artesanía popular hondureña, inicialmente promovida desde el nivel oficial, pero una vez retomada por los artesanos populares, de la talla en madera de adomos con motivos de la cultura maya, no siempre con el acabado y diseño apropiados, se ha pasado a una diversidad de motivos basados en flora, fauna, pueblos y paisajes del contexto rural hondureño.

En la actualidad se pueden apreciar, ya no sólo la simple talla como objeto decorativo, sino también preciosos biombos y cofres de diferentes tamaños, con complejos y diversos diseños del bosque húmedo tropical, donde se da un despliegue de formas y colorido. La evolución de estas tallas va desde la figura plana, hasta diseños más profundos, donde se pueden apreciar manejos tridimensionales del paisaje.

La cestería. Es una labor artesanal difundida principalmente en regiones rurales, donde todavía es posible acceder a una serie de materias primas, constituidas por diferentes tipos de carrizos y palmas silvestres. La cestería en la mayoría de casos, tiene un fin utilitario doméstico en los hogares campesinos y mercados rurales y urbanos. Durante las últimas dos décadas, se han venido desarrollando una serie de pequeños talleres artesanales en el trayecto de la Carretera del Norte, comprendido entre Comayagua y Tegucigalpa, donde elaboran piezas de cestería con algunos atributos decorativos, que han tenido

algún nivel de mercado y de aceptación, principalmente por compradores urbanos.

Centros productores de cestería de Honduras

Lugar	Departamento	Influencia grupo humano
Yoro	Yoro	Tolupanes
Montaña de la Flor	Francisco Morazán	Tolupanes
El Carrizalón, Rincón del Buey, Tapezcos	Copán	Chortís
Togopala, San Juan	Intibucá	Lencas
Triunfo de la Cruz	Atlántida	Garífunas
Iriona, Cuzuna, Punta Piedra, Limón	Colón	Garífunas
Punta Gorda	Islas de la Bahía	Garífunas
El Hábeas	Choluteca	Mestizos

Fuente: PROPAITH.

La sombrerería. La elaboración de sombreros de junco o palma toquilla, está concentrada entre los pueblos mestizos del sur de Santa Bárbara; es una actividad principalmente realizada por mujeres jóvenes y de mediana edad, pues según las artesanas, se requiere tener buena vista para la elaboración del fino tejido y los complicados y diversos diseños que desarrollan en cada una de las piezas artesanales.

La actividad del junco en Honduras, es contemporánea con el desarrollo de otros centros de sombrerería de América, como la provincia de Azuay en Ecuador; las influencias de esta historia compartida pueden apreciarse aún ahora en los diseños y nombres de piezas, como el sombrero Panamá, que no era elaborado en Panamá, sino que se confeccionaba para exportarlo a Panamá, donde era usado por las "cholas" de la provincia de Azueros. El estilo *guayaquil* que lleva un cerquillo calado y balconcitos a media altura de la copa. Los tintes naturales y la preparación de materia para el tejido guardan una estrecha relación.

Un dato curioso para la artesanía del junco en Honduras, es que su importancia realza principalmente en la época independiente, llegando en 1916 a otorgar medalla de bronce a una artesana hondureña, participante en la Feria Panamericana de las Artesanías, realizada en Panamá.

Además de los variados diseños de sombreros, se ha visto ampliado el número de diseños y objetos elaborados como cigarreras, aritos, vaseras, sujetadores de cortinas, centros para mesas, cajitas decoradas, etc. En la comunidad de Ceguaca Santa Bárbara se elaboró un traje para la reina de la feria local a partir de un fino tejido de junco.

Centros productores de sombreros de junco o palma toquilla

Lugares	Departamento	Influencia grupo humano
La Arada, Ocotal, Los Bancos, Santa Rita, Gualjoco, Ceguaca, San Francisco de Ojuera, Nejapa, La Ceibita y Chuchitepeque	Santa Bárbara	Mestizos

Fuente: PROPAITH.

Otra variante de la sombrerería, es la elaboración de sombreros a partir de la palma conocida como palma real. Los centros productores y artesanos son más reducidos que los de sombreros de junco. Estos sombreros son de elaboración más sencilla y con menos atributos decorativos. De esta misma palma real, se elaboran canastas grandes y pequeñas, y una serie de azafates, cajas, tortilleras con diseños muy coloridos, muchos de ellos constituidos por flores, grecas e incluso algunos diseños inspirados en cerámica arqueológica.

Centros productores de sombreros de palma real

Lugares	Departamento	Influencia grupo humano
El Níspero	Santa Bárbara	Lencas
Aguanqueterique	La Paz	Lencas
San Vicente Centenario, Gualala, Ilama	Santa Bárbara	Mestizos

Fuente: PROPAITH.

Las figuras de Tusa. Ésta es una rama artesanal de difusión muy reducida, pero logran desarrollar una serie de diseños muy acabados de muñecas, que ilustran diferentes actividades de la vida cotidiana, ángeles, ramos y coronas de flores, campanitas, pajaritos, muy apetecidos para las decoraciones a nivel urbano y principalmente para adornar los arbolitos de Navidad.

Centros productores de productos de Tusa

Lugares	Departamento	Influencia grupo humano
Nueva Celilac	Santa Bárbara	Mestizos
San Francisco de la Montaña, Valle de Ángeles, El Tule, Sabanagrande	Francisco Morazán	Mestizos

Fuente: PROPAITH.

La jarcia. Otra de las artesanías de uso doméstico, anteriormente mucho más difundida en Honduras y que ahora se encuentra reducida a la elaboración de hamacas, con muy buenos diseños y colorido, y la elaboración de matates o redes. Esta artesanía con la aparición de las fibras sintéticas, ha afrontado cambios drásticos y en muchos casos, se ha orientado a la elaboración masiva de productos como lazos, ya sin los atributos estéticos de los artículos elaborados por lo menos hasta hace unas tres décadas.

Algunos grupos indígenas, todavía continúan elaborando piezas de artesanía con materiales tradicionales y con algunos atributos estéticos en el diseño y colorido de las piezas.

Centros productores jarcia de Honduras

Lugar	Departamento	Influencia grupo humano
El Desmonte	Yoro	Tolupanes
Silín	Atlántida	Pechs
Santa María del Carbón, Subirana, Jocomico, Pisijire, Vallecito, Agua Zarca	Olancho	Pechs
Krausirpe, Krautara, Yapuwas	Gracias a Dios	Tawahkas
Kamakasna, Parawas	Olancho	Pechs
El Carrizalón, Rincón del Buey, Tapezcos, Corralitos	Copán	Chortís
Cofradía	Francisco Morazán	Lencas
Camasca, Colomoncagua	Intibucá	Lencas
Santa Cruz	Lempira	Lencas
Langue	Valle	Lencas

Fuente: PROPAITH.

La petatería. La profusión de esta práctica artesanal se remonta hasta la época prehispánica, son numerosas las alusiones al uso de esteras en decoraciones de piezas de cerámica arqueológica, tallados en piedra y en los códices y crónicas antiguas, que hacen referencia a la elaboración, comercio y uso de este tipo de productos artesanales.

En la actualidad la elaboración de estas piezas artesanales continúa vigente, y en algunos centros productores se han realizado innovaciones en colorido y diseño, pero siempre manteniendo el uso de materias primas naturales y las habilidades de las artesanas para el tejido del tule.

Centros productores de petates de Honduras

Lugar	Departamento	Influencia grupo humano
El Carrizalón, Rincón del Buey, Tapezcos, Corralitos	Copán	Chortís
Sensenti	Ocotepeque	Chortís
Aguanqueterique, Lauterique, Mercedes de Oriente	La Paz	Lencas
Saracarán, Curarén	Francisco Morazán	Lencas
El Níspero, Santa Cruz	Santa Bárbara	Lencas
San Manuel de Colohete, Sinaí, Lepaera	Lempira	Lencas

La talabartería. Es una actividad presente en las regiones ganaderas del país y también es elaborada en talleres urbanos. El principal producto son las monturas para diferentes usos y con diseños y acabados muy variados.

Centros productores de talabartería

Lugares	Departamento	Influencia grupo humano
Saracarán	Francisco Morazán	Lencas
Choluteca, San Marcos, Orocuina, Pespire	Choluteca	Mestizos
Nacaome	Valle	Mestizos
Nueva Palestina	Olancho	Mestizos
Santa Rosa de Copán	Copán	Mestizos
Tegucigalpa, San Francisco de Orica	Francisco Morazán	Mestizos

Fuente: PROPAITH.

Los trabajos en tuno. El uso del tuno constituye una práctica antigua entre misquitos y tawahkas, pero su utilización con el fin de elaboración de artesanías principalmente con carácter decorativo es muy reciente. Los diseños elaborados están inspirados en escenas de la vida cotidiana de las comunidades indígenas y de la flora, fauna y paisaje regional. En la elaboración de piezas artesanales, utilizan figuras de muchos colores, que aplican sobre una pieza de lienzo de tuno de color oscuro o claro.

Esta artesanía, ha sido apoyada para el desarrollo de piezas artesanales más adaptadas a las necesidades y diseños decorativos de hogares urbanos, como fundas para cojines para sala con diseños de la flora y fauna local, bolsos, etc.

Centros productores de tuno

Lugares	Departamento	Influencia grupo humano
Wampusirpe, Bilalmuk, Tukrum, Kurpa, Pimienta, Pansana, Tikiuraya, Laka Tabila	Gracias a Dios	Misquitos
Krausirpe, Krautara, Yapuwas	Gracias a Dios	Tawahkas
Kamacasna, Parawas	Olancho	Tawahkas

La pintura primitivista

Los dos máximos exponentes de la pintura popular hondureña, se encuentran representados por Roque Zelaya y don Antonio Velázquez, este último desarrolló un estilo muy particular de pintar los pueblos de Honduras y que luego fue muy imitado por una serie de pintores populares, incluso por algunos egresados del sector académico, interesados en aprovechar este sector del mercado de la pintura. Es posible que ese movimiento pudo dar mayores

frutos, si se hubiera puesto mayor atención a los nuevos valores que surgieron en torno a la imitación y recreación de las pinturas de don Antonio.

Luego aparece Roque Zelaya con un estilo muy refinado en la representación de pueblos, paisajes y escenas de la vida cotidiana de la región mestiza del sur de Honduras, que incluso ha llegado a superar a don Antonio en cuanto a técnica, recreación, fidelidad y colorido de sus pinturas. Roque Zelaya en la actualidad, constituye uno de los artistas populares, cuyas obras tienen gran demanda nacional e internacional.

Los exvotos y altares populares tradicionales

Los exvotos. Estas son manifestaciones muy curiosas de la religiosidad popular hondureña que se hace expresa, en el encargo a los artesanos de piezas generalmente de plata y a veces de oro, que son llevadas como ofrendas a las imágenes católicas de las que se cree haber recibido algún favor o milagro.

Estas figuritas son representaciones simbólicas de partes del cuerpo humano (cabezas, manos, brazos, corazones), casas, presos en sus celdas, animales (vacas, gallinas, caballos, etc.). Otras formas de expresión del agradecimiento, son el dibujo y la pintura, pero no es tan común en Honduras. Todos ellos ilustran la gratitud de los devotos por los favores que les han sido concedidos.

La altarería popular. Esta manifestación del arte popular, logra su mayor expresión en los arreglos de altares y alfombras para el desarrollo de estaciones de la pasión de Cristo durante los días de Semana Santa. El ciclo de Navidad con los nacimientos que recrean escenas de la vida cotidiana y en algunos casos se guarda cierta fidelidad con sitios y lugares históricos, en donde transcurrió la vida de Jesús, pero esto no es una condición muy estricta.

Otra fecha que marca las expresiones del arte popular de los altares, la constituye el 3 de mayo día de la Cruz, en donde se puede apreciar gran despliegue de colorido en los altares, elaborados principalmente en los asentamientos antiguos circunvecinos a Tegucigalpa.

Las celebraciones de santos patrones de aldeas, pueblos y ciudades, y los velorios de difuntos y cabos de año, constituyen momentos y oportunidades propicias, para el surgimiento de expresiones elaboradas de la altarería popular.

Teatro popular tradicional

En las manifestaciones de teatro popular tradicional en Honduras, se dan muchas variantes de bailes de moros y cristianos, guancascos, paisanazgos, encuentros, etc., que suelen tener lugar con motivo de la realización de las ferias patronales de nuestros pueblos y las celebraciones de Navidad y Semana Santa.

Los ciclos de Navidad y Semana Santa, dan lugar al despliegue de una serie de manifestaciones de teatro popular tradicional, en donde se hacen expresos y se recrean diferentes pasajes y situaciones de la vida y pasión de Jesucristo. En ellas tienen lugar una serie de recreaciones artísticas en aldeas, pueblos y ciudades. Son dignas de destacar las procesiones de Semana Santa,

las representaciones en vivo de la pasión de Cristo, las pastorelas, las entregas de Niños Dios, etc.

Entre las múltiples manifestaciones del teatro popular tradicional del ciclo de Moros y Cristianos en Honduras, contamos con una diversidad de manifestaciones y presentamos algunas de ellas en el siguiente cuadro:

Distribución de Moros y Cristianos en Honduras

Manifestación	Localización
Baile de Diablitos	Lejamaní, Comayagua
Baile de Diablitos	Comayagua, Comayagua
El Coloquio	Yarumela, La Paz
Moros y Cristianos	Yauyupe, El Paraíso
El Paisanazgo	Ojojona, Francisco Morazán
El Paisanazgo	Lepaterique, Francisco Morazán
Baile de las Tiras	Trujillo, Colón
Moros y Cristianos	Santa Fe, Colón
Moros y Cristianos	Antigua Ocotepeque, Ocotepeque
La Malinche y San Sebastián	Gracias, Lempira
La Malinche y San Sebastián	Mexicapa, Lempira

El folklore literario hondureño

El folklore literario hondureño aunque poco estudiado, constituye uno de los filones de las manifestaciones de la cultura popular más difundidos y vigentes, a pesar del proceso de erosión al que está siendo sometido, como producto de cambios sociales y tecnológicos, ocurridos durante las últimas décadas, no obstante todavía es posible encontrar narradores populares en nuestras aldeas, pueblos y ciudades, que mantienen vivas narraciones en prosa y otras composiciones en verso.

Es posible registrar aún: cuentos, leyendas, mitos, casos, perras, refranes, loas, alabados, bombas, adivinanzas, romances, arrullos, décimas, remetálicas, brindis, piropos, composiciones en verso de teatro popular tradicional, poesía popular tradicional, juegos, rondas y cantos infantiles, oraciones, pastorelas, canciones populares tradicionales, chistes, dichos y refranes. Siendo tan amplios los contenidos de la tradición oral hondureña en este campo, más adelante intentaremos presentar un apretado intento de clasificación, con el fin, de dar un panorama sobre lo extenso de estas manifestaciones vigentes entre nuestros sectores populares.

No podemos referirnos a una separación estricta entre folklore literario en prosa y folklore literario en verso, pues son constantes las interacciones entre

ambas categorías de manifestaciones, por ejemplo en las entradas y salidas[1] de los cuentos populares, es común que sean en un estilo versificado y aún hay relatos que incluyen fragmentos versificados como en el caso de *El Jardín del Olivar*[2]. También es posible documentar algunas remetálicas, adivinanzas, consejos versificados y con mucha frecuencia alusión a dichos y refranes literariamente refinados dentro de las narraciones en prosa.

En su mayoría las manifestaciones del folklore literario son producto de la transmisión en forma oral de una generación a otra y, en muy raros casos, se encuentran narradores que dicen haber aprendido alguna narración de libros, como el *Almanaque Escuela para Todos* y en una ocasión un narrador refirió un cuento del libro de lecturas escolares *La Escuela Alegre*. En el caso de don Francisco Pereira (don Chito) un excelente narrador de Siguatepeque, él recuerda que cuando niño en la casa de las niñas Aguiluz, se les entraba a los niños y se les leían algunas de las historias que el narra ahora. De la manera que sea, este bagaje de manifestaciones ha entrado a formar parte de la dinámica de creación y reelaboración, dentro del proceso creador de la tradición popular tradicional.

Clasificación de manifestaciones del folklore literario en Honduras

Folklore en prosa	El cuento	Maravillosos, míticos, de animales, de relaciones entre humanos y animales, pruebas de ingenio y habilidad, pícaros, de compadres, de gigantes, de curas, religiosos, de la muerte, de diablos, de ejemplo, etimológicos, humorísticos, acumulativos, etc.
	La leyenda	Heroicas, históricas, mitológicas, animísticas, religiosas, etiológicas, etc.
	El mito	Entre los pueblos indígenas es posible registrar muchos relatos con implicaciones míticas.
	El caso	Mitológicos, religiosos, animísticos, históricos, mágicos, etc.
	La perra	De cazadores, de enamorados. Este género aunque no tan difundido, pero si muy diverso, y la riqueza depende de la creatividad propia de los narradores de perras y del bagaje heredado de las mismas.
	El chiste	De gobernantes, de curas, de animales, de loras, de monjas, de profesionales, etc.

(Sigue en la página siguiente).

[1] Son comunes: "Colorín colorado, que este cuento se ha acabado" o "Yo me meto en un hoyito para que me cuenten otro más bonito".

[2] "Te acordáis hermana ingrata
Del pece que te eche al mar
Y del olivar que enterré
En el jardín del olivar"

	Textos de teatro popular tradicional	De moros y cristianos, de gigantes, paisanazgo, mojigangas.
	Pastorelas	Todavía se encuentran muchas variantes de este género en el occidente, suroeste y centro de Honduras.
	Juegos, rondas y cantos infantiles	Este es un tema muy rico en Honduras y puede apreciarse en nuestro libro monográfico: *Folklore lúdico infantil hondureño.*
	Arrullos y mimos	Todavía es posible recopilar ocasionalmente algunas de estas manifestaciones principalmente en el occidente y suroeste de Honduras.
	Loas o alabados	Hemos registrado algunos a la Virgen María en Santa Bárbara. También se encuentran muchas de estas composiciones en las novenas del santoral cristiano.
	Décimas	En el sur de Honduras es muy frecuente encontrar portadores y creadores de este género de folklore en verso.
Folklore en verso	Adivinanzas	Un género muy amplio en donde podemos encontrar adivinanzas relacionadas con diversos motivos: animales, cosas y otros elementos del ambiente.
	Bombas	Aunque no tan prolíferas como las adivinanzas, si es posible documentar algunas de estas especies en Honduras.
	Remetálicas o piropos	Generalmente han sido narradas a los niños por parte de los ancianos y en forma ocasional.
	Brindis	Generalmente recitados por personas especializadas de las cuales se pueden encontrar muy pocas dentro de una región.
	Refranes	Son muy ricos y diversos, en ellos podemos encontrar referencias a situaciones de la vida real, relacionados con animales y cosas, etc.
	Dichos	Aparecen de forma ocasional en las interacciones de la vida cotidiana y resulta difícil intentar investigarlos en forma específica, sino que se pueden documentar dentro de investigaciones más integrales.
	Los testamentos de Judas	Son elaborados todavía en muchos pueblos de Honduras y en la mayoría de casos están escritos en verso y son de orden picaresco y denunciante.

Música popular tradicional

La música popular tradicional hondureña cuenta con un repertorio rico, pero muy poco conocido a nivel general del país, debido a que la misma es un fenómeno muy propio de cada pueblo en donde tienen lugar estas

manifestaciones. La música y letra de canciones de ascendencia mestiza como el pasodoble, la mazurca, la *destrox* y otras canciones bailables de la tradición popular, son comunes en la región mestiza o de tradición hispanoamericana de Honduras.

Entre los grupos indígenas, encontramos que todavía cuentan con sus propias expresiones artísticas musicales, muchas de ellas fuertemente influenciadas por su proceso histórico y por los recursos del entorno en que habitan. El grupo humano que cuenta con una amplia diversidad de sus expresiones musicales, está constituido por los garífunas o caribes negros, que habitan en la costa norte del país. Entre ellos podemos encontrar sin mayor dificultad más de treinta géneros o especies musicales relacionadas con la fiesta, el trabajo, el culto a los muertos, etc.

Otros de los grupos indígenas de Honduras, con manifestaciones de cultura musical y donde todavía existen artesanos que elaboran sus propios instrumentos musicales tradicionales, los podemos apreciar en el siguiente cuadro:

Centros productores de instrumentos musicales de Honduras

Lugares	Departamento	Influencia grupo humano
Cedros	Francisco Morazán	Mestizos
San Antonio	Intibucá	Lempira
El Manto, Las Brisas	Yoro	Tolupanes
Montaña de la Flor	Francisco Morazán	Tolupanes
Santa María del Carbón	Olancho	Pechs
Las Marías	Gracias a Dios	Pechs
Krausirpe, Krautara, Yapuwas	Gracias a Dios	Tawahkas
Kamacasna, Parawas	Olancho	Tawahkas
Wampusirpe, Bilalmuk, Tukrum, Kurpa, Pimienta, Pansana, Tikiuraya, Laka Tabila	Gracias a Dios	Misquitos
Nueva Armenia y Triunfo de la Cruz	Atlántida	Garífunas
Cristales, Iriona, Cusuna, Punta Piedra, Limón	Colón	Garífunas
Plaplaya	Gracias a Dios	Garífunas
Punta Gorda	Islas de la Bahía	Garífunas
Roatán, Utila y Guanaja	Islas de la Bahía	Isleños

Fuente: PROPAITH.

Consideraciones finales

La labor de documentación de las manifestaciones artísticas de la cultura popular tradicional hondureña, es todavía incompleta en la mayoría de sus expresiones y regiones. El tratamiento sistemático de las mismas aportaría al país una serie de elementos clave para su desarrollo educativo a diferentes niveles, que aseguren dar a la educación nacional un carácter propio, que con seguridad trascenderá a otras dimensiones del desarrollo del país.

La carencia o reducidos esfuerzos en pro de una documentación sistemática, hace que cuando se realizan intentos de proyección y promoción de estas manifestaciones artísticas de la cultura popular, se traten inadecuadamente y en muchos casos se irrespete la esencia de sus contenidos culturales más auténticos en nombre del espectáculo.

La mayoría de manifestaciones artísticas tradicionales como la artesanía del junco, la alfarería, el tallado en madera y otras artes populares de menor intensidad de producción y presencia en el país, aún mantienen elementos claves que pueden servir como punto de partida para procesos de proyección y promoción hacia los propios portadores, pero también para promover la cultura de nuestro país en el entorno nacional e internacional.

A la fecha existen algunas iniciativas todavía tímidas y un tanto superficiales de documentación de las manifestaciones artísticas tradicionales, pero que constituyen una pauta del potencial que pueden alcanzar este tipo de manifestaciones, tanto para la divulgación cultural de sus valores, como para el mejoramiento de la propia vida de los artesanos y artistas populares tradicionales.

Por ejemplo tienen mucha validez las iniciativas de elaboración de catálogos de piezas en las diferentes ramas artesanales como: artesanías tawhacas del tuno, artesanías del maíz, artesanías miskitas del tunu, petateras lencas, alfarería lenca y artesanías del junco.

De este último incluso el Centro Hibueras, ha editado un vídeo muy ilustrativo de lo que se puede hacer en este ámbito para la promoción de nuestras manifestaciones artísticas populares.

También se han realizado interesantes esfuerzos de proyección en lo que respecta a la tradición oral a partir del libro sobre folklore lúdico infantil hondureño, se han llegado a desarrollar casetes musicales con guías para educadores populares y maestros, que han tenido mucha aceptación. Pero todos estos esfuerzos resultan insuficientes dada la diversidad cultural de nuestro país y el reducido esfuerzo por su registro y proyección sistemática.

Mario Ardón Mejía. Cursó estudios de Antropología en la Universidad de Panamá y es Técnico en Artesanías y Artes populares del Centro Regional de la OEA en Guatemala. También cursó Agro-ecología en la Organización para Estudios Tropicales en Costa Rica. Entre sus publicaciones, se cuentan *folklore lúdico infantil hondureño*, *Agricultura Prehispánica y Colonial*, *Folklore literario hondureño*, *Cuentos folklóricos hondureños*, y varios artículos en las revistas: *Folklore Americano*, *Mesoamérica*. *Terra Ameriga*, *América Indígena* y *Tradiciones de Guatemala*.

EL ARTE PROFESIONAL EN HONDURAS

Mario Jaén

El devenir del arte profesional hondureño ha tenido un camino incierto, producto de una falta de política cultural por parte del Estado y la falta de solidez gremial de los artistas en sus diferentes disciplinas.

En 1975 se crea el Ministerio de Cultura que ha tenido aspectos variantes y anexos en casi todas las administraciones políticas del país; así ha contenido, aparte del de la cultura, el papel de ente informativo, el de turismo, hasta incluir el deporte; actualmente se llama Secretaría de Cultura, Artes y Deportes. Entre sus aciertos cuentan la creación de las Casas de la Cultura en ciudades como Danlí, San Pedro Sula, Tela, La Ceiba, Santa Rosa de Copán, Choluteca, Olanchito, Catacamas, Gracias (Lempira), La Paz y Valle de Ángeles, algunas creadas por iniciativa ministerial, otras por las municipalidades de cada ciudad y otras por partida ministerial, municipal y por ciudadanos residentes en el lugar.

Los centros de formación artística existentes han sido fundados por el Ministerio de Educación, la Secretaría de Cultura, universidades nacionales y por iniciativa privada donde la política formativa de los estudiantes no es consensuada por las diferentes entidades involucradas, develándose una falta de entendimiento entre unos centros y otros, donde cada quien expone sus conceptos y realizaciones de manera autónoma, sin acuerdo mutuo. Sumamos a lo anterior el hecho de que el mismo Estado ha limitado su papel en la formación académica, dejando en suspenso a aquellos egresados que al finalizar sus estudios enfrentan un terreno poco fértil de fuentes de trabajo y un mercado hostil para los nuevos aspirantes a artistas; prueba de ello es la ausencia continua de certámenes de literatura (poesía, narrativa y ensayo), teatro, danza, música, artes plásticas (pintura, escultura y caricatura), fotografía, vídeo y cine.

Se realizan muy pocos festivales, muestras o encuentros, sean anuales o bienales. Esta labor en muchos casos ha sido tomada por iniciativa de los mismos artistas que, amén de su imperiosa necesidad de crear sus obras, se ven en la obligación de organizar muchos de estos certámenes y, en algunos casos aislados, los han realizado instituciones públicas, así como entidades culturales y personas particulares que han logrado mercadear algunos artistas. Carecemos de Compañía Nacional de Teatro, Compañía Nacional de Danza y Ballet, Compañía Nacional de Títeres y Marionetas, solamente se ha atinado en la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional de Honduras.

Los artistas hondureños han intentado agruparse en asociaciones gremiales con resultados positivos en sus inicios y en casi todos los casos con la desaparición final de sus cuerpos colegiados y, por consiguiente, de la actividad primigenia de promover en grupo sus expresiones artísticas.

En la actualidad son pocas las organizaciones artísticas que se mantienen en pie, producto de una crisis aún no analizada con profundidad y

sobre la cual se pueden plantear varias hipótesis; aún así existen legalmente varias asociaciones que trabajan tratando de resolver este *impasse*.

Pese a lo anterior, el arte hondureño existe, aunque su presencia sea caótica y esporádica. Es difícil sostener que existe un arte profesional pujante; hay artistas que han logrado de su obra su modus vivendi (tal vez los más afortunados son los pintores) en tanto que los demás tienen como principal alternativa de vida la docencia, cayendo casi todos en lo que en el argot se conoce como *"maistriar"*, entendiéndose por esto dar clases. Es así como muchos artistas-creadores tienden a desaparecer convirtiéndose en artesanos-sobrevivientes: muchos egresan de las escuelas de arte con una formación académica medianamente sólida y al confrontar la vida, ésa que a veces se reduce al pago mensual de casa, energía eléctrica, agua, alimento, vestimenta, y el sustento de su prole, se ven en la necesidad de convertirse en artesanos de su propio arte; así vemos a músicos de escuela sobreviviendo en bandas musicales donde obtienen contratos amenizando fiestas y otros eventos, viéndose obligados a abandonar sus aspiraciones creativas por la necesidad de sufragar sus necesidades materiales. Lo anterior no es indigno pero sí mutilante, y en este camino ha quedado buena parte de esta masa informe de artistas.

No es del todo gris el panorama del arte hondureño ya que poco a poco y, como la vida misma, los artistas nacionales están forjando un público consumidor de obras y sus mejores aliados siguen siendo los centros educativos de primaria, secundaria y universidades que en su mayoría llevan a sus estudiantes a ver las diferentes obras, sean teatrales, de danza o de música, esto con el fin de afianzar su formación académica, creándose una sana competencia entre los artistas al ofrecer a dichas instituciones, propuestas artísticas cada vez más exigentes; vale aclarar que en este aspecto, tanto el público como el mismo artista han logrado favorecer la creación de obras más artísticas que piezas comerciales de evasión.

A continuación expondremos la lista de las diferentes entidades culturales que funcionan en Honduras, sus objetivos y su disponibilidad para los artistas de todas las latitudes.

Salas de teatro

Teatro Nacional Manuel Bonilla.
Matilde de Suazo (administradora).
Capacidad: 425 personas;
telefax: (504) 222-4366.

Teatro Nicolás Avellaneda.
Danubia del Rosario Sosa
(administradora).
Capacidad: 156 personas;
tel: (504) 238-4846.

Teatro Renacimiento.
Antonio Hasbun (propietario).
Capacidad: 413 personas;
tel: (504) 225-5517.

Teatro La Reforma.
Nelson Navarro (presidente).
Capacidad: 250 personas;
tel: (504) 236-6403.

Sala de Teatro Padre Trino.
Capacidad: 80 personas ;
tel. secretaria UNAH: (504) 231-0895.

Centro Cultural Sampedrano.
Katy Sosa (directora).
Capacidad: auditorio, 1: 400 personas;
auditorio n.° 2: 136 personas.
Tel: (504) 553-8639/3768 557-2084;
fax: (504) 557-8804.
Correo electrónico: ksosa@netsys.hn

Centro Cultural Infantil.
Janet Zacapa (directora).
Capacidad: 285 personas;
telefax: (504) 557-8639.
Correo electrónico: ccinfantil@sigmanet.hn

Centro Cultural Merceditas Agurcia..
Capacidad: 125 personas;
tel: (504) 238-1368.

Círculo Teatral Sampedrano
(en construcción).
Capacidad: 506 butacas y 20 sillas de ruedas; tel: (504) 557-2575/2572.

Sala de Teatro Soam.
Norma de Leitzelar (directora).
Capacidad: 150 personas;
tel: (504) 233-4233/1655; fax: 239-1108.
Correo electrónico:
grasan@starmedia.com

Galerías

Galería Nacional de Arte.
Tel: (504) 237-9884;
correo electrónico: fundarte@usa.net

Galería Portales. Bonnie de García
(propietaria).
Tel: (504) 236-5741 239-5054; correo electrónico: gportales@david.intertel.hn

Galería Trío's.
Terry de Ávila (copropietaria).
Tel: (504) 221-3293.

Galería Millennium.
Antonio Hasbun (propietario).
Tel: (504) 225-2982.

Galería Leary.
Ana Rosa Carías (propietaria).
Tel: (504) 239-3547.

Galería Mariana Zepeda.
Apartado postal 201 de Comayagüela.
Tel: (504) 222-0703 238-5233;
fax: 238-0066.
Correo electrónico: ihci@itsnetworks.net

Galería Bancatlan.
Apartado postal 3164 Tegucigalpa;
tel: (504) 232-1050.
Correo electrónico:
webmaster@bancatlan.hn

Escuelas de arte

Escuela Nacional de Bellas Artes.
Evelio Inestroza (director).
Titulaciones: Bachillerato en artes gráficas, Bachillerato en artes plásticas,
Maestro en artes plásticas (3 años).
Tel: (504) 222-8583.

Escuela Nacional de Teatro.
Marta Hernández (directora).
Titulación: Bachiller en teatro (3 años).
Tel: (504) 222-5487.

Escuela Nacional de Música.
Helia Pineda (directora).
Titulación: Maestro en educación musical.
Tel: (504) 239-4864; fax: 239-2294.
Auditorio con capacidad para 255 personas.

Conservatorio Nacional de Música Francisco R. Díaz Zelaya. Pascual García (director).
Tel: (504) 238-8504 ;correo electrónico:
diaz-zelaya@yahoo.com

Escuela Nacional de Ballet Merceditas Agurcia. Roberto Silva (director).
Titulación: Bailarín ejecutante (14 años).
Tel: (504) 222-6821.

Conservatorio Superior de Música Filarmonía.
Jorge Mejía (director).
Apartado postal 30427 Toncontín;
telefax: (504) 225-5502.

Conservatorio de Música "Amadeus".
David Vides (director).
Telefax: (504) 232-2859/4515.

Academia de Danza Soam.
Norma de Leitzelar (directora).
Tel: (504) 233-4233/1655; fax: 239-1108.
Correo electrónico: grasan@starmedia.com

Escuela de Música Victoriano López.
José Iglesias (director).
Titulación: Bachiller en música (5 años).
Auditorio para 250 personas.
Tel: (504) 556-6177.

Departamento de Arte,
Universidad Nacional Autónoma de Honduras, Ciudad Universitaria,
Bulevar Suyapa.
Título: Bachiller universitario en arte;
Licenciatura en música.
Tel: (504) 231-0895 (secretaría).

Departamento de Arte,
Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán, Bulevar Centroamérica.
Virgilio Guardiola (jefe dpto.).
Tel: (504) 231-1257 232-7414/8037.

Estudio de Artes. Gabriela Carías y
Osmel Poveda (propietarios).
Tel: (504) 232-5539; correo electrónico:
estudiartes@excite.com

Departamento de Letras, Universidad Nacional Autónoma de Honduras.
Títulaciones: Licenciatura en literatura y/o lingüística, Maestría en literatura

centroamericana.
Tel: (504) 231-0895 (secretaría).

Museos

Museo de la República.
Olga M. Joya (directora).
Tel: (504) 220-0245, 222-3470, 222-1468; fax: 222-2552.

Museo Histórico Villa Roy.
Tel: (504) 222-3470;
correo electrónico:
hondinah@sdnhon.org.hn

Museo Arqueológico de Comayagua.
Miriam Zapata (directora).
Tel: (504) 772-0386; fax: 772-2693.

Museo Arqueológico de Copán.
Óscar Cruz (director).
Tel: (504) 651-4042.

Museo de La Paz.
José González (director).
Tel: (504) 774-2095.

Museo del Hombre Hondureño.
Gerardo Haddad (director).
Apartado postal 852, Tegucigalpa.
Tel: (504) 220-1678; fax: 238-3198.

Museo de Antropología e Historia de San Pedro Sula. Teresa Campos (directora).
Tel: (504) 557-1496/7198; correo electrónico: museosps@sigmanet.hn

Museo Colonial de Comayagua. Monseñor Gerardo Scarpone (obispo), padre José Manuel Calvo Bea (Vicario Episcopal de Economía y Patrimonio).
Apartado postal n.º 41, Comayagua; tel: (504) 772-0169; fax: 772-4138.
Correo electrónico: calvo2@hondutel.hn

Espacios alternativos

Auditorio 1 y salón de usos múltiples del Museo de Antropología e Historia de San Pedro Sula. Teresa Campos (directora).
Tel: (504) 557-1496/1798; fax: 557-1874.
Correo electrónico:
museosps@sigmanet.hn
Capacidad: 500 personas.

Alianza Francesa.
Antoine Fernández (director).
Tel: (504) 239-6163/64; correo electrónico: tegus-alfrancaise.net
Capacidad: 150 personas.

D'Barro. Felipe Acosta (propietario).
Tel: (504) 239-6905; fax: 232-1402; correo electrónico: dbarroacosta@yahoo.com
Capacidad: 150 personas.

La Porra. Edgar Valladares (propietario).
Tel: (504) 221-0481; correo electrónico:
laporra@hotmail.com
Capacidad: 150 personas.

Mujeres en las Artes.
Tel: (504) 221-0697; fax: 236-8271; correo electrónico: muaartes@sdnhon.org.hn
Capacidad: 60 personas.

La Gran Comisión de San Pedro Sula.
Tel: (504) 551-5592/5596/5652/5664.
Capacidad: 1.200 personas.

Biblioteca Nacional. Héctor Luna (director).
Tel: (504) 222-8577/1335; correo electrónico:
binah@sdnhon.org.hn

Centro Cultural Alemán.
Apartado postal 3323, Tegucigalpa;
tel: (504) 237-1555.

Instituto Hondureño de Cultura Hispánica.
José Jorge Salgado (director).
Tel: (504) 232-5578; correo electrónico:
ihch@sdnhon.org.hn

Casas de la Cultura

La Paz, departamento de Comayagua.
José González (director).
Tel: (504) 774-2095.

La Ceiba, departamento de Atlántida.
Mara Arriaga (directora).
Tel: (504) 442-2082.

Olanchito, departamento de Yoro.
Fabio Cárcamo (director).
Tel: (504) 446-2104.

Catacamas, departamento de Olancho.
Dina Moya (directora).
Tel: (504) 899-5302.

Tela, departamento de Atlántida.
Manuel Márquez (director).
Tel: (504) 448-1292/1555.

Santa Rosa de Copán, departamento de Copán. Patricia Bueso (directora).
Tel: (504) 662-0800.

Danli, departamento de El Paraíso.
Karen Dubois (directora).
Tel: (504) 883-3659.

Nacaome, departamento de Valle.
Karla Ochoa (directora).
Tel: (504) 895-4454.

San Pedro Sula, departamento de Cortés.
Antonio Vinciguerra (director).
Tel: (504) 550-6956, 552-0542.

Choluteca, departamento de Choluteca.
Tania Pinto (directora).
Tel: (504) 882-2792.

Yuscarán, departamento de El Paraíso.
Óscar Lezama (director).
Tel: (504) 892-7111/7160.

Valle de Ángeles, departamento de Francisco Morazán.
Lourdes Valladares (directora).
Tel: (504) 766-2295.

Asociaciones gremiales de artistas

Sindicato de Músicos y Similares de Honduras.
Andrés Ávila (secretario general).
Apartado postal 4054; telefax: (504) 213-6281.

Asociación de Autores y Compositores de Honduras (en formación).
Tony Sierra (representante).
Tel: (504) 239-2928, 231-1056; fax: 239-2929.
Correo electrónico: geminis-publicidad@edured.net

Sociedad de Autores y Compositores de Honduras. Rubén Salazar (presidente).
Tel: 222-0006.

Comunidad Hondureña de Teatristas.
Apartado postal 2289, Tegucigalpa.

Asociación Hondureña de Artistas Visuales (artes plásticas).
Delmer Mejía (presidente).
Tel: (504) 236-8188.

Fotogremio. Max Hernández (presidente).
Tel: (504) 239-0789; correo electrónico: maxhefoto@hotmail.com

Unión Nacional de Escritores de Honduras.
Óscar Amaya (presidente).
Tel: (504) 227-0603.

Agrupaciones artísticas

Teatro Laboratorio de Honduras.
Tito Estrada (director).
Telefax: (504) 222-5087; correo electrónico: testrada@edunet.edu

Grupo teatral Bambú.
Edgar Valeriano (coordinador).
Telefax: (504) 238-3289.

Teatro Camino Real. Isidro España (director).
Apartado postal 20864 Comayagüela.
Tel: (504) 237-0028; fax: 232-5268.

Teatro La Fragua. Jack Warner (director).
Apartado postal 100, El Progreso, Yoro.
Tel: (504) 647-0974/0907; correo electrónico: fragua@hondutel.hn

Teatro Taller Tegucigalpa.
Mario Jaén (presidente).
Apartado postal 2289, Tegucigalpa; telefax: (504) 237-7188.
Correo electrónico: tetate@hotmail.com

Danza Libre. Saramaría Buck (directora).
Tel: (504) 232-7967/6778;
fax: (504) 222-6821.
Correo electrónico:
danzalibre@xoomm.ail.com
Web: http://members.xoom.com/danzalibre

Teatro La Cantera-Teatro Lanigui Mua.
Rafael Murillo Selva (director).
Apartado postal 2265 Tegucigalpa ;
tel: (504) 237-2301.
Correo electrónico: evaristo41@yahoo.com

Ceibana. Guillermo Anderson (director).
Apartado postal 398, La Ceiba;
tel: (504) 443-3240.
Correo electrónico: ganderson@laceiba.com

Círculo Teatral Sampedrano.
Francisco Saybe (director).
Tel: (504) 557-2575/72/99 Fax: 557-8365.
Correo electrónico: sayaso@saybeconsul.hn

Orquesta Sinfónica Nacional de Honduras.
Jimena Andonie (directora).

Apartado postal 4087 Tegucigalpa;
telefax: (504) 220-7206.
Correo electrónico: osnh@sdnhon.org.hn

Centro Cultural Hibueras.
Candelario Reyes (director).
Apartado postal 15, Santa Bárbara;
tel: (504) 664-2905.

Fundación Musical de Honduras (ópera).
Miriam Chajtur (presidenta).
Tel: (504) 232-8009; fax: 323-4163.
Correo electrónico: Laslomas@.gbm.hn

Arte Acción. Ricardo Zavala (representante).
Tel: (504) 221-3789; fax: 225-3835.
Correo electrónico: artedos@sdnhon.org.hn
arte@sdnhon.org.hn

Productoras independientes de cine y video

Praxis Video. Marisela Bustillo (directora).
Tel: (504) 232-7737; correo electrónico: praxvi@optinet.hn

COMUNICA. Janeth Blanco (directora).
Apartado postal 3457, Tegucigalpa;
tel: (504) 237-5049; fax: 238-4245.
Correo electrónico: comunica@edured.net

Audiovisuales y Análisis de Prensa.
Manuel Torres (director).
Apartado Postal 220, Comayagüela;
tel: (504) 239-5730; fax: 239-1361.
Correo electrónico: aap@sdnhon.org.hn

Visión. Ruth Jaén (directora).
Apartado postal 2289, Tegucigalpa;
tel: (504) 222-7433; fax: 220-0070.
Correo electrónico: vision@sdnhon.org.hn

Sigmavisión.
Juan Carlos Fanconi (representante).
Telefax: (504) 226-5799; correo electrónico: sigmavision@apexmail.com

Eventos y citas anuales

Salón anual de artes plásticas del Centro Cultural Sampedrano, junio.

Salón anual de artes plásticas del Instituto Hondureño de Cultura Interamericana, agosto.

Antología de las artes plásticas de Honduras patrocinado por la Agencia Española de Cooperación Internacional en el Museo de la República, cada 15 de noviembre.

Salón de arte contemporáneo organizado por Galería Portales y el Museo del Hombre Hondureño, su fecha varía.

Festival teatral y artístico Bambú organizado por el grupo teatral Bambú, Teatro Taller Tegucigalpa y Teatro Laboratorio de Honduras, marzo.

Festival de teatro por la paz, organizado por el Centro Cultural Hibueras en Santa Bárbara, mayo.

Festival nacional de teatro juvenil contra el SIDA, organizado por Comvida.
Norma Galindo (directora).
Telefax (504) 550-2975; correo electrónico: comvida@msps.hn

Mario Jaén. (1957). Actor, director y dramaturgo. Realizó estudios de teatro en la Escuela Nacional de Teatro de Tegucigalpa. En Bogotá estudió en la Escuela Nacional de Arte Dramático. En 1998 fue Premio Nacional de Dramaturgia "José Trinidad Reyes", otorgado por el Ministerio de Cultura; en 1998 le otorgan el Premio Unicef al programa infantil *Cosas de Niñas y Niños*, donde trabaja como guionista y realizador; en 1996 le confieren el premio a mejor actor por su papel de Calígula en la obra Promónima de Albert Camus en el Festival de Teatro sin Fronteras realizado en El Salvador; en 1999 le conceden el premio "Extra entretenimiento" a mejor director por la obra *La orquesta de señoritas* de Jean Anovilh.

ARTE EMERGENTE EN HONDURAS

América Mejía Rodríguez

Para hablar del arte emergente en Honduras, se toma como referente la conformación de agrupaciones artísticas independientes y organizaciones culturales en la década de los noventa, así como aquellas iniciativas y/o propuestas de intercambio, profesionalización y producción promovidas por algunas instituciones culturales de carácter público y privado, que permiten que la producción artística emergente se inserte en nuestro contexto.

Tratar el tema de lo emergente y la producción artística independiente como eje central en el presente trabajo, al margen de las estructuras académicas, debe tomar en cuenta que su desarrollo en la educación formal permite cuestionar el estado de las cosas. A partir de esto es que se desenvuelve una coexistencia con los espacios ya establecidos y se promueve lo emergente en espacios alternativos.

Sin embargo, cuando nos referimos a espacios alternativos exponemos que no es en sí el espacio físico como tal; sino la construcción de una dinámica cultural artística propia. Cabe señalar que las propuestas independientes desarrollan un trabajo de promoción cultural, producción artística, gestión cultural y capacitación artística en beneficio del desarrollo cultural. Al mismo tiempo impulsan un trabajo de negociación con las estructuras oficiales existentes.

Lo anteriormente expuesto podría entenderse como una debilidad en el sistema del arte hondureño, en cuanto a que el artista produce y también es gestor de su producción. Pero a su vez éste fortalece y permite la incorporación de una dinámica diferente al proceso de creación emergente como proceso de evolución.

Para concluir con esta breve introducción, planteamos el conocimiento de la dinámica social y cultural en que se desenvuelve la creación emergente en nuestro país, nos conduciría a hablar de lo que consideramos promoción y difusión del arte, cuáles son los espacios que legitiman la práctica artística, cómo circula esta producción y qué elementos inciden en su proceso de consolidación.

Encontraremos dos apartados centrales en este trabajo, el primero esbozará específicamente las institucionales públicas y privadas donde se inserta la producción emergente. El segundo las condiciones que permiten la conformación de grupos e iniciativas independientes en la década de los noventa. Anexo a este trabajo presentamos diversos registros: eventos, proyectos e instancias.

En relación a las instituciones públicas y privadas como espacios para la producción emergente

El contexto social de la actividad artística de Honduras (específicamente en la capital), en lo que se refiere a las escuelas estatales de arte (la Escuela Nacional de Música y de Teatro, el Conservatorio Nacional y la Escuela de

Bellas Artes) son instancias que poseen un grado académico reconocido por el Ministerio de Educación (a nivel medio). Por su parte la carrera de artes de la Universidad Nacional se desenvuelve como área que imparte cursos optativos a estudiantes universitarios. Es curioso que esta instancia no es en sí misma una carrera universitaria. La Universidad Pedagógica Nacional cuenta con una carrera de arte, los estudiantes egresan con una licenciatura en arte que consta de tres especializaciones a optar: artes plásticas, teatro y música.

El Ministerio de Cultura, Artes y Deportes, en cuanto a su estructura, lo integran una serie de dependencias que de cierta manera se orientan a la investigación, promoción y difusión del arte. A nivel nacional han creado un trabajo a partir de las casas de la cultura que son los entes encargados de la promoción de actividades artísticas.

> "El primer escenario está referido a todas aquellas actividades realizadas al amparo de los organismos oficiales culturales: charlas, presentaciones, acciones de conservación, intercambio, investigación, conciertos, exposiciones, festivales, sostenimiento o impulso a bibliotecas y casas de la cultura, proyección de la imagen del país al exterior, acuerdos bilaterales regionales o extraregionales, ediciones de libros y otros que forman parte de las actividades clásicas de estos organismos"[1].

En referencia a los proyectos que dirigen específicamente en la capital, se establece la instauración de compañías nacionales de danza y teatro presentadas como dinámica de trabajo para impulsar la producción en estas áreas, las cuales son clausuradas para el período de 1994-1997. En respuesta, los ex-integrantes de estas compañías se conforman como grupos independientes sobre todo en el área de danza, ya que en cuanto al teatro siempre han existido grupos que se plantean y promueven su propia producción independiente a nivel de festivales colegiales, profesionales nacionales y regionales, así como el montaje en teatro para organizaciones privadas con un enfoque educativo, entre otros.

En la actualidad consideramos que uno de los aportes más significativos es la propuesta desarrollada por el Ministerio, en lo que se refiere a las jornadas de discusión del sector cultural realizadas en 1999, en las que se invitó a los diferentes gremios a discutir sobre las limitantes y expectativas en lo que respecta al sector independiente.

Otro de los aspectos a considerar es la facilitación de la infraestructura física con que cuenta el Ministerio de Cultura, Artes y Deportes: Museo Nacional, Teatro Nacional Manuel Bonilla, Teatro Móvil, casas de la cultura a nivel nacional y Biblioteca Nacional como espacios para la promoción y difusión de la producción artística emergente, cuando estos grupos y/o iniciativas gestionan con esta entidad el espacio.

---

[1] Informe de Misión "Evaluación general de la gestión cultural en los ministerios o institutos de cultura y deportes de Centroamérica y Panamá", consultor Arturo Vergara Moreno, Coordinación Educativa y Cultural para Centroamérica, 1998.

En lo que se refiere al trabajo de promoción y difusión del arte desarrollado por las instituciones culturales de carácter privado, (en este apartado hablamos directamente de lo que se desarrolla a nivel de la capital) se encuentran los centros culturales:

El Instituto Hondureño de Cultura Hispánica, IHCH. Desde sus inicios en 1955 concentra su actividad en la promoción y difusión literaria, así mismo promueve exposiciones pictóricas nacionales e internacionales.

En 1989 se crea la Fundación para el Museo del Hombre Hondureño, FMHH. Instancia privada sin fines de lucro que desde sus inicios ha propiciado la orientación de sus actividades a la conservación, restauración de obras de arte colonial-religiosas y contemporáneas contando con una amplia colección permanente de obras con un énfasis histórico nacional, realizada por artistas nacionales.

Desde 1993 se crea la Pinacoteca Nacional "Arturo H. Medrano" instalada en el Banco Central de Honduras y en la cual se concentra uno de los fondos nacionales más completos sobre arte hondureño, desde sus principales representantes hasta los contemporáneos vigentes; su dinámica en el coleccionismo de obras de artistas nacionales a lo largo del siglo XX ha permitido enriquecer la historiografía de las artes visuales del país contribuyendo con la activación de los fondos de la Galería Nacional de Arte y el Museo Nacional entre otros, alternando su proyección educativa con instituciones de enseñanza.

La Galería Nacional de Arte fundada en 1996 es creada a partir de la iniciativa de la fundación Pro-Arte y Cultura (FUNDARTE). Su colección se sustenta en la difusión del patrimonio nacional del arte hondureño desde sus primeras manifestaciones hasta la época actual. Sus fondos pictóricos, los constituyen obras de arte contemporáneo, arte religioso y patrimonio arqueológico, presentados en forma permanente en un armonioso conjunto de periodización histórica.

Sin embargo para el interés de este trabajo se considera únicamente la participación de las instancias culturales que en su quehacer han logrado institucionalizar eventos donde se inserta la producción artística emergente, como son los salones del IHCI, la Antología de las Artes Plásticas, el Centro de Artes Visuales Contemporáneo de la Asociación Mujeres en las Artes "Leticia de Oyuela".

La fundación de la galería de arte "Mariana Zepeda" en 1963, por el Instituto Hondureño de Cultura Interamericana da inicio a una proyección profesionalizada del arte contemporáneo hondureño, específicamente en la pintura y la escultura, al promover la realización consecutiva de XVII Salones nacionales de arte con carácter bianual y VII Salones de cerámica y escultura, contribuyendo de esta forma en la eventual promoción de nuevos valores hasta el presente, destacándose como una de las instancias pioneras con carácter de concursos artísticos.

A partir de 1990 se funda la *Antología de las Artes Plásticas de Honduras*, iniciativa auspiciada por la Agencia Española de Cooperación, Embajada de España y apoyada por instancias de carácter público y privado como son:

Escuela Nacional de Bellas Artes, Fundación para el Museo del Hombre Hondureño, Galería Nacional de Arte, Instituto Hondureño de Antropología e Historia, Museo Nacional, contando hasta la fecha con un número de nueve ediciones que retoman un carácter antológico en el que se destaca la participación de las principales figuras en la plástica nacional; así mismo se presenta una exhibición colectiva que concentra la más reciente producción artística nacional.

Desde el último decenio su recorrido ha promovido la inserción de corrientes y movimientos emergentes de artistas jóvenes, que han irrumpido con un fuerte énfasis dentro de las actuales tendencias contemporáneas contribuyendo con ello a fortalecer su proyección, pese a que ha resguardado una fuerte tradición en la pintura.

La Asociación Mujeres en las Artes "Leticia de Oyuela" creada en 1995 como una iniciativa privada, sin fines de lucro, vino a reforzar uno de los aspectos débiles y sensibles dentro del sistema artístico nacional, ya que retoma la inserción sistemática de la producción artística femenina dentro del ámbito cultural hondureño. Aportando con ello elementos de cambio en el papel activo de las mujeres en la producción cultural hondureña.

De esta manera en el año de 1999 se inserta el evento MUA INSTALA 99' sirviendo de intercambio y enlace entre las actuales tendencias artísticas en las artes escénicas y visuales contemporáneas de Centroamérica y el Caribe, con un marcado énfasis multidisciplinario que articuló por primera vez el circuito cultural existente en la ciudad de Tegucigalpa.

El establecimiento de estos eventos, diseñados por estas iniciativas anteriormente mencionadas, se ha convertido en espacio alternativo para las tendencias artísticas actuales, logrando un reconocimiento en la incidencia nacional e internacional para el arte emergente hondureño.

Acerca de la conformación de grupos e iniciativas artísticas independientes

Las condiciones que permiten la conformación de grupos e iniciativas independientes en la década de los noventa se da a partir de la oferta cultural desarrollada por los espacios existentes, en cuanto a la promoción, gestión, profesionalización e intercambio del sector artístico, que posibilitan el crecimiento de iniciativas artísticas independientes.

En su proceso de conformación, la producción independiente es vinculada directamente en algunos casos a lo desarrollado por instituciones educativas como son: Universidad Nacional Autónoma, Escuela Superior del Profesorado actualmente Universidad Pedagógica Nacional, Escuela de Ballet Merceditas Agurcia Membreño actualmente Escuela Nacional de Danza. Así mismo por instancias gubernamentales como el Ministerio de Cultura, Artes y Deportes, y por el apoyo de instituciones culturales privadas, a través del montaje de festivales, encuentros, exposiciones, proyectos, intercambios y la conformación de colectivos en el seno de estas instituciones.

El incidir como artistas independientes en el ámbito cultural artístico ha permitido a grupos e iniciativas estimular proyectos que surgen como alternativas

ara cubrir las necesidades de profesionalización artística, intercambio de la producción en el ámbito internacional, discusión y negociación de propuestas desde el sector independiente.

Todas estas agrupaciones artísticas han generado una oferta cultural constante, los mecanismos utilizados por estas agrupaciones para la proyección de su trabajo son: acercamiento y gestión con las instituciones de enseñanza para que los estudiantes asistan a las obras, esto sobre todo en las artes escénicas.

En el caso de las artes visuales la demanda es diferente, en la mayoría de los casos el público asiste solamente para la inauguración. Sólo cuando el espacio o el artista se plantea la necesidad de acercarse a otros sectores es que se promueven actividades alternas a la exhibición.

Siguiendo el itinerario de la oferta cultural en cuanto a infraestructura física se refiere, ésta responde a espacios públicos y privados como espacios para la presentación del trabajo artístico independiente; cuando se requieren las instalaciones es gestionado por estas iniciativas, y lo que generalmente se concreta es el patrocinio de la institución, no cobrando por el espacio. Otra forma es ofreciendo un descuento en la utilización del espacio.

En la actualidad la tendencia a la promoción y difusión de la producción artística independiente es abordada por tres aspectos en su proceso:

Participación de artistas y/o grupos en producciones artísticas, invitados por profesionales independientes que generan proyectos específicos de investigación, curaduría, gestión y producción artística.

Proyecto de producción formulado por artistas independientes haciendo uso de propuestas alternativas en espacios de discusión e intercambio, que permita la dinamización de su producción.

Proyectos de producción artística promovidos por organizaciones culturales e instituciones gubernamentales que como entidades gestoras apoyan con recursos humanos, financieros y técnicos el proceso de producción.

Con estas tendencias actuales en lo que se refiere a la producción artística podemos mencionar que para financiar su labor se utilizan diversos mecanismos: uno es la venta de las entradas, otro los patrocinadores de la producción como empresas privadas, o buscar financiamiento de otro tipo. Éste se encuentra en algunos casos en organizaciones nacionales e internacionales.

Sin embargo en cualquiera de sus modalidades de financiamiento, los grupos y/o iniciativas artísticas requieren de una dinámica de trabajo de gestión ardua y constante con los diferentes sectores sociales. Así mismo para la realización de la producción en cuanto a mercadeo, promoción y difusión.

Registros: eventos, proyectos e instancias artísticas

La producción artística en teatro es promovida por directores, productores como son: Rafael Murillo Selva, Sandra Herrera, Tito Estrada, Mario Jaén. Los grupos teatrales que han tenido la experiencia profesional de conformar colectivos y han participado en los diferentes momentos, espacios y procesos en

el Teatro de Honduras son: Teatro la Fragua, Asociación Cultural Memorias, Camino Real, Teatro Yamahala, Teatro Laboratorio de Honduras, Teatro Taller Tegucigalpa, grupo Bambú y grupos teatrales que en la actualidad están produciendo.

En danza el grupo independiente Danza Libre, fundado en 1996. Su experiencia profesional en el campo de la enseñanza le ha permitido desarrollar producciones conjuntas con profesionales de la danza a nivel regional e internacional. Así mismo desarrollan la producción de espectáculos de danza contemporánea como: *Siete Vergüenzas*, 1997 (producción propia); *Isla*, 1998 (producción resultado del taller de capacitación impartido por la bailarina y coreógrafa Nadayure Harley); *Con Ojos de Mujer*, 1998 (apoyo a la producción en su realización, montaje, capacitación y promoción por Mujeres en las Artes). Actualmente están coordinando proyectos propios generados por el grupo.

En las artes visuales podemos afirmar que se encuentran espacios establecidos para su dinamización e inserción, en este caso se han presentado eventos institucionalizados y esporádicamente surgen iniciativas de grupos; en la actualidad, cabe señalar que las propuestas son más individuales y se proyectan a partir de los espacios establecidos. Entre las iniciativas recientes se encuentran: Manchas Negras-Pincel Sucio, Manicomio y Artería.

En los proyectos de cine y vídeo se encuentran las siguientes producciones: *Alto Riesgo*, formato en Betacam 45 min., color por Praxis Vídeo, 1996; *Vos Ángel*, 27 min., color por Solocine, 1997; *Mitch una Pesadilla para la Niñez Hondureña*, formato Betacam y editado en Digital 3/4, 7 min., color por Visión, 1998. Así mismo se encuentran otras productoras como son: Centro de Recursos de Audiovisuales (CRA) de la UNAH, COMUNICA, Estudio Latino, Producciones VILLAFER y Sigmavisión.

Eventos institucionalizados

Salones de pintura, escultura y cerámica, con un carácter de concursos bianuales, Instituto Hondureño de Cultura Interamericana (IHCI), 1963 hasta la actualidad. Realizados en el mes de agosto.

Antología de las artes plásticas, nueve ediciones, las últimas dos ediciones con un carácter de concurso, modalidades: pintura, escultura, fotografía, caricatura, dibujo, cerámica y vídeo-instalación, 1990-1999. Establecido en el mes de noviembre.

Salón Nacional de Arte "La nueva Pintura", patrocinado por IHDFA, 1987 hasta la actualidad. Desarrollado en el mes de febrero.

Concursos de La Nueva Pintura, promovidos por la Alianza Francesa, 1997-1999.

Salón anual de pintura por el Centro Cultural Sampedrano, 1989 hasta la actualidad, con un carácter de concurso. junio- julio.

Exposiciones colectivas de estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), realizadas en el mes de octubre anualmente.

Semana Santa *Un reencuentro con la tradición en Tegucigalpa*, montaje de alfombras en espacios públicos, Fundación del Museo del Hombre Hondureño, 1997-1999.

Fiesta de la Música, auspiciada por la Embajada de Francia, Liceo Franco Hondureño, Alianza Francesa, invitación a grupos musicales de diferentes tendencias musicales, 2000.

Festival de Teatro Bambú, producido por el Grupo Bambú, invitando a productores de la región centroamericana, con un carácter de homenaje a un profesional de las artes escénicas, Teatro Nacional Manuel Bonilla, realizado anualmente.

Centro de Artes Visuales de Arte Contemporáneo, Mujeres en las Artes "Leticia de Oyuela", sus eventos establecidos son los siguientes:

MUA INSTALA, producción artística multidisciplinaria, con un carácter trianual, marzo de 1999, en su primera edición se desarrolló:

- Exhibición internacional de arte contemporáneo *Evidencia y Memoria*, las disciplinas expuestas en la misma responden a la pintura, fotografía, escultura, xilografía e instalación.
- Primera Muestra Regional de Cine y Vídeo, producciones de Centroamérica y el Caribe.
- Festival de Artes Escénicas, se presentó danza contemporánea de Nicaragua y Honduras, teatro de Honduras.
- Ciclo de conferencias
- Foros Regionales de Arte Contemporáneo, marzo 2000, estructurados a partir de los siguientes elementos en su conformación:
- Programa de conferencias por especialistas invitados de la región centroamericana y el Caribe.
- Conversatorio sobre fotografía en colaboración con la Asociación de Fotogremio, así como por fotógrafos invitados al mismo.
- Exhibición *Salida o Silencio* por el taller de Jóvenes Artistas, presentación de resultados del taller, actualmente Artería.
- Presentación del Catálogo MUA INSTALA 99.
- Exhibición colectiva del grupo Artefacto de Nicaragua.

Proyectos artísticos independientes

- *Cómplice o Víctima*, proyecto de exposición interactiva, Ezequiel Padilla, 1996.
- Exposición individual *Entrega*, proyecto de escultura y cerámica, Jacob Guevara Grádiz, Instituto Hondureño de Cultura Interamericana, agosto 1996.

- Proyecto colectivo *Extravíos,* pintura, escultura, caricatura e instalación, artistas participantes en el proyecto: Xenia Mejía, Regina Aguilar, Ezequiel Padilla, Felipe Buchard y Macdonald, proyecto alterno al I Taller Latinoamericano de las Artes Plásticas, Galería Nacional de Arte, 1997.

- Exposición *Reciclaje, Reuse*, artistas: Xenia Mejía, Evaristo López, fotografía e instalación, Galería Nacional de Arte, 1997.

- Exposición *Manchas Negras, un Pincel Sucio*, proyecto escultórico y pictórico de los artistas Darwin Mendoza y Luis Ernesto Sánchez, con un programa alternativo de visitas de instituciones educativas a la muestra, Pinacoteca del Banco Central de Honduras, así mismo presentación de la conferencia sobre la propuesta artística en la Sala MAC, Mujeres en las Artes, julio 1998.

- Grupo de Cómics Bonzai, exhibición colectiva *Jóvenes del Fin de Siglo*, Escuela Nacional de Bellas Artes, agosto 1998, exposición itinerante.

- Muestra de arte contemporáneo *Génesis* producida por el grupo Manicomio, proyecto de instalación, Instituto Hondureño de Cultura Interamericana, junio 1999.

- *Occasus Homini*, exhibición individual Gabriel Núñez, obra gráfica (xilografía), Museo de la República, antigua Casa Presidencial, agosto 1999.

- Proyecto Artería, exposición *mcm/MCM*, pintura e instalación, artistas Johnna Montero, Gabriel Núñez, Fernando Cortés, Leonardo González, Bayron Mejía, conversatorio de la muestra, Sala MAC, Mujeres en las Artes, junio 2000.

Instancias

- I Taller Latinoamericano de las Artes Plásticas, auspiciado por la UNESCO, FMHH, AIP, AHAVI, 1997, eventos realizados en el marco de este taller:

- Salón de Cultura Popular, exhibición de artesanía, fotografía, expo-venta, producido por Mujeres en las Artes, presentado en el Instituto Hondureño de Cultura Interamericana.

- Exposición *Memoria Fragmentada,* artistas Santos Arzú, Bayardo Blandino, Pinacoteca Banco Central de Honduras.

- Exposición *Rendijas de la Memoria*, Víctor López, pintura presentación de *performance*, Galería Portales.

- Fundación para el Museo del Hombre Hondureño con sus propuestas de exposición:

- *Cristo en los Tiempos*, pintura, imaginería, escultura, 1998.

- *La Virgen en la Plástica Hondureña*, exposición de pintura contemporánea, presentación de publicación sobre la temática de la escritora Leticia de Oyuela, foro de discusión de la publicación.

- Mujeres en las Artes con su proyecto Sala MAC ha orientado sus propuestas al trabajo contemporáneo, 1997 hasta la actualidad. Los proyectos presentados son los siguientes:

- Exhibición Isabel Ruiz (Guatemala), Patricia Cervantes (Honduras): fotografía e instalación, conversatorio de las artistas, 1997.

- *El Arte un Espacio de Pertenencia*: artistas Regina Aguilar, Xenia Mejía, proyectos recientes e instalación, octubre 1997.

- Proyecto colectivo *En Sus Manos Encomiendo Mi Espíritu*, instalación, febrero 1998.

- *Punciones*. Exhibición individual, Patricia Belli (Nicaragua), instalación y obra textil, conversatorio con Mujeres de Maquila, marzo 1998.

- Exhibición *Al Final*, Regina Aguilar, Pinacoteca del Banco Central, instalación, octubre 1998.

- *Así Veo Yo*, pintura infantil, coordinación con el proyecto Alternativas y Oportunidades, septiembre, 1999.

- *El Arte en la Emergencia y la Contingencia*, pintura e instalación, febrero 1999.

- El Instituto Hondureño de Cultura Hispánica está desarrollando una propuesta con jóvenes artistas en el área de literatura y plástica, 2000.

- Fundación San Juancito, promueve: la Escuela-Taller San Juancito, centro de estudios de artes decorativas; se dedican a la enseñanza de forja de hierro, talla en madera y piedra, fundición en metales, fabricación de vitrales y objetos de arte. La Escuela Mágica, trabaja con la población infantil en cursos, talleres, exposiciones de arte.

- Editoriales: Guardabarranco, Guaymuras, Pez Dulce, Capiro. Revistas que promueven arte: LiterArte, Galatea, Paraninfo, entre otras.

América Mejía Rodríguez. Egresada de Historia de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras. Co-fundadora y actual directora ejecutiva de la asociación Mujeres en las Artes "Leticia Oyuela". Coordinadora de proyectos (1995-98). Co-curadora del proyecto Sala Mujeres del Arte Contemporáneo (MAC). Curadora de la exhibición *Evidencia y Memoria para Honduras* en MUA INSTALA 99. Trabajos presentados: Aproximación a una lectura del lenguaje artístico planteado desde la identidad femenina. III Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo, Centro Wilfredo Lara, La Habana, Cuba, diciembre de 1998.

OFERTA, DISTRIBUCIÓN Y CONSUMO DE BIENES CULTURALES

Marisela Bustillo Zúñiga

En Honduras la oferta y consumo de producción artística se da con mayor intensidad en las dos principales ciudades del país, Tegucigalpa y San Pedro Sula, por ser las zonas geográficas de mayor concentración poblacional. Sin embargo, en los últimos años han surgido iniciativas privadas y gubernamentales en otras zonas urbanas.

El financiamiento de las artes se da en gran medida gracias al apoyo de fundaciones privadas, cooperación internacional y un escaso respaldo gubernamental. Existe una Secretaría de Cultura, las Artes y Deportes pero la misma cuenta —al igual que otros países de la región— con un insignificante presupuesto.

No obstante lo anterior, las artes se desarrollan en Honduras cada día más, en diferentes direcciones y con diferentes manifestaciones.

Las artes en Tegucigalpa

La preciosa topografía irregular de la ciudad es en sí una agradable oportunidad para apreciar el arte colonial; sus parques, la catedral, las iglesias y el paseo de la Leona hacen que Tegucigalpa tenga una personalidad especialmente encantadora, en relación a otras ciudades de la región.

Actualmente, se cuenta con museos y galerías de arte justo dentro del Centro Cultural, entre ellas están el Museo de Antropología e Historia, la Galería Nacional de Arte, la Fundación para el Museo del Hombre Hondureño y el Museo de la República. En sus salones se pueden apreciar exposiciones permanentes y especiales durante todo el año.

Una actividad que ya es tradición es la Antología de las Artes Plásticas, un evento esperado por todo el gremio artístico y público de la región, por su estricta selección y excelente presentación. La Antología se celebra todos los años el día 15 de noviembre y es organizada por diferentes instituciones culturales con el apoyo de la Embajada de España.

En el área de las artes escénicas el Teatro Manuel Bonilla, ubicado siempre en la zona antigua de la ciudad, es el principal lugar para disfrutar de buenos espectáculos. Los grupos de teatro, danza, ballet, música, pequeñas y grandes orquestas nacionales e internacionales se presentan en este majestuoso teatro colonial. Para reservar este espacio, con capacidad para mil personas, se debe hacer por lo menos con doce meses de anticipación.

Otros espectáculos de igual prestigio tienen lugar en salas de teatro de menor tamaño, éste es el caso de la sala de Teatro Millenium, donde diferentes compañías presentan sus montajes y esporádicamente se puede apreciar un concierto coral, de cámara o pop. Así mismo, el Grupo Dramático Tegucigalpa cuenta con una sala con capacidad para doscientas cincuenta personas que es

conocida como el Teatro La Reforma, debido a la zona donde se encuentra ubicado. Esta asociación de artistas es una de las más antiguas del país y sus temporadas tienen llenos completos, los montajes varían desde teatro clásico hasta obras contemporáneas, nacionales e internacionales.

En la ciudad gemela de Tegucigalpa, la antigua Comayagüela, tenemos un teatro pequeño y muy acogedor, es el Teatro Avellaneda. Es de reciente construcción y con todos los requerimientos necesarios para montajes teatrales o musicales, tiene la ventaja de llegar a un gran público popular.

Fuera del casco antiguo, la ciudad ofrece espacios de exposición y producciones artísticas que van desde teatro tradicional al teatro experimental, desde una exposición de fotografía sobre *Aves del Manglar* de Arturo Sosa hasta la exhibición de *Arte en Papel* de la Embajada de China.

Algunos espacios de exposición y presentación de eventos culturales involucran a los centros que mencionamos a continuación: Alianza Francesa, Instituto Hondureño de Cultura Hispánica, salón cultural del Banco Central, sala de exposiciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Café Paradiso, Sala Cultural de Banco Atlántida y el Instituto Hondureño de Cultura Interamericana, el Centro Cultural Alemán, la Asociación Mujeres en las Artes, la Biblioteca Nacional y el Banco Centroamericano de Integración Económica también presentan interesantes actividades culturales en diversas épocas del año. Por lo general los eventos en estos lugares son gratuitos, pero los espacios se deben reservar con cierta antelación para asegurar el cupo.

Eventualmente, algunos centros deportivos sirven de escenario para espectáculos que tienen una participación masiva del público, en especial los de cantantes de música pop. Entre estos centros se pueden mencionar el Coliseum Nacional de Ingenieros y el Complejo Deportivo Simón Azcona.

La presencia de las principales representaciones diplomáticas en Tegucigalpa, contribuye a tener un constante intercambio cultural a través de diferentes manifestaciones artísticas. Algunas de estas actividades, ya se han vuelto periódicas como por ejemplo los festivales de cine, entre ellos: español, alemán, japonés, latinoamericano, mexicano, francés, italiano y colombiano. Estos festivales ahora se presentan en salas de cine comercial, pues anteriormente se exhibían en las salas de centros culturales donde sólo un público reducido podía tener acceso a los mismos y por lo general se limitaba a una presentación. En los cines se tiene la flexibilidad de diferentes horarios y el ambiente perfecto para ver y escuchar las cintas.

Algunas de las galerías de arte que tienen un constante movimiento con exhibiciones de artistas nacionales como regionales son: Portales, Tríos y Millenium. En verdad son numerosas las galerías que se inauguran pero muy pocas las que perduran en su quehacer, ya que es un trabajo sumamente especializado y con altos costos para sostener la calidad que el público exige.

El arte tiene un lugar especial para que los niños y niñas aprendan y desarrollen destrezas artísticas, el Centro Cultural Infantil ofrece talleres permanentes en las áreas de teatro, danza (ballet y folklore), artes plásticas y música. Las diferentes producciones que resultan de estas actividades

formativas se presentan en escenarios tanto de la capital como de otras ciudades importantes del país y su funcionamiento depende directamente del Instituto Hondureño de la Niñez y Familia.

Aunque todavía no se cuenta con un museo infantil, la asociación Profuturo ha comenzado las gestiones, diseños y planes del proyecto que promete ser sumamente moderno y acorde a nuestra cultura.

Producción y promoción

Sin duda, los escenarios permanecerían vacíos si no existiesen artistas, asociaciones de artistas, promotores y un sinfín de personas que continuamente generan el producto artístico. En ese sentido, en los años noventa se han gestado iniciativas privadas que permiten fomentar esta producción.

La Fundación Musical de Honduras, desde 1991 ha tomado la iniciativa de hacer montajes de óperas y conciertos de *bel canto* con intérpretes nacionales y extranjeros, con una gran calidad que mejora con los años. El prestigio generado por estos espectáculos ha logrado que sus espectadores viajen desde países vecinos a disfrutar del mismo y la noche de gala es en realidad un magno evento. La labor de la Fundación ha permitido descubrir los talentos de hondureños(as) como Aída Zacapa (soprano), Melina Echeverría (soprano) y Lester Mendoza (barítono), así como de extranjeros residentes como René Pauck y Óscar Cáceres, tenores de nacionalidad francesa y guatemalteca respectivamente.

La Fundación presenta su ópera todos los años en el mes de noviembre y los boletos tienen gran demanda. Además de las presentaciones de gala se realizan funciones vespertinas para dar acceso a jóvenes estudiantes y personas de la tercera edad.

Las artes escénicas cuentan con una variada gama de asociaciones laicas y religiosas, formales y espontáneas pero que de una u otra manera mantienen viva la producción teatral.

Una de estas asociaciones es Arte Acción la cual surgió a raíz del desastre del Mitch pero que se ha mantenido y permite reunir a diferentes artistas para la organización de eventos culturales. Los montajes incluyen: teatro callejero, poesía, artes plásticas participativas, *happenings*, comedias, títeres, zancos y música. Además de realizar estos singulares espectáculos, los(as) organizadores contribuyen al desarrollo de las artes a través del apoyo en gestión de fondos y la capacitación.

Por su parte la Sociedad de las Artes, juega un papel muy importante en la promoción del arte nacional. Desde su fundación en 1993 ha organizado diferentes exhibiciones de la plástica hondureña tanto dentro del territorio nacional como fuera, concursos para la promoción de la lectura y literatura infantil, exposiciones de fotografía, cursos de pintura infantil y otros. Actualmente, el principal medio de promoción es su revista LiterArte de circulación regional e internacional. La producción de *dossiers*, libros y catálogos de artistas nacionales es de forma permanente parte de su quehacer.

Con la décima temporada de su Festival Artístico, el grupo Bambú ha logrado establecer un espacio en el público que asiste al teatro, pues además de esta jornada artística de siete días de duración (en marzo de cada año), Bambú realiza montajes de obras de reconocidos autores internacionales y de su propia creación. Su ámbito de cobertura no se ha limitado a las tablas de teatros convencionales pues desarrolla continuas presentaciones en colegios y centros escolares. El intercambio con artistas nacionales y extranjeros, que realizan con frecuencia, los hace un grupo flexible a la experimentación.

Gracias a la tenacidad que sólo una mujer puede tener, hace un par de años funciona la Fundación San Juancito cuya dirección está a cargo de la escultora Regina Aguilar. Esta Fundación cuenta con el Centro Cultural Crisol y aunque está ubicada a 45 minutos de Tegucigalpa, su público es principalmente capitalino. Nada más perfecto que disfrutar de la Orquesta Sinfónica en este escenario tan especial o apreciar una exposición de fotografía histórica. El montaje de obras de teatro infantil, creación colectiva y eventos musicales es permanente. No obstante su dedicación al CCC, Regina mantiene su producción profesional en las artes plásticas y participa en eventos internacionales.

Otra institución joven pero bastante activa es la asociación Mujeres en las Artes, que en su quinto año de gestión y producción cultural se perfila como un semillero para las nuevas generaciones. El arte contemporáneo tiene aquí una sala de exhibición, así como un espacio para otras manifestaciones del arte como la poesía, danza moderna y música.

En el campo musical, la Escuela Nacional de Música a la par de su actividad formadora ofrece conciertos corales y orquestales de mucha calidad. Algunos de nuestros mejores músicos, sopranos y tenores han egresado de sus salones de clase. Los nuevos conservatorios Philarmonia y Amadeus de igual forma cultivan y promueven la música clásica, con por lo menos tres presentaciones anuales.

Por su parte la Orquesta Sinfónica Nacional de Honduras, lleva a cabo un promedio de dos presentaciones mensuales bajo la conducción de directores nacionales o invitados. Los conciertos se realizan el último jueves y viernes del mes y sus presentaciones no se limitan a las principales ciudades de la nación. Eventualmente y cuando su presupuesto lo permite, la orquesta hace giras internacionales.

Los institutos binacionales como el Interamericano (IHCI), el alemán, el francés y el español (IHCH) son los principales promotores de las artes plásticas, en especial brindando su apoyo a nuevos talentos de la plástica. Así mismo, sus actividades se orientan a la organización de conciertos de cámara, corales, lecturas de poesía y lanzamiento de libros. En un promedio de dos veces al año cuentan con invitados extranjeros o la obra de los mismos, lo cual permite tener un panorama internacional del arte y sus últimas tendencias.

Artes en la capital industrial

San Pedro Sula es conocida como la ciudad que trabaja, pero indudablemente que se divierte en la noche. Esta moderna ciudad es anfitriona

de diferentes eventos culturales y cada día aumenta tanto la producción como los espacios artísticos.

Entre las instituciones más reconocidas por su antigüedad y calidad de producción se encuentran el Centro Cultural Sampedrano con un auditórium y sala de exhibiciones; la Academia de Bellas Artes con escuela de ballet, *tap* y danza moderna, así como cursos de artes plásticas y música, en el campo musical se destaca la Escuela de Música Victoriano López y el Centro Cultural Infantil que propicia el desarrollo del arte en la niñez.

Todos estos centros hacen presentaciones de la obra de sus alumnos pero paralelamente patrocinan diferentes artistas nacionales y extranjeros, por lo general manejan una agenda muy apretada que requiere de mucha anticipación para obtener un espacio.

Dos instituciones que ya son historia en la capital industrial son el Círculo Teatral Sampedrano y la Sociedad Cívica y Unionista La Juventud. Ambas realizan producciones teatrales con artistas pioneros así como con jóvenes entusiastas del arte. Próximamente el Círculo Teatral estará inaugurando unas modernas y amplias instalaciones, pues la demanda es bastante alta y los espacios existentes no cubren la misma. El mayor apoyo para la realización de las actividades de estas instituciones proviene de la empresa privada y personas donantes, su espectáculo se mantiene dentro de lo convencional.

De reciente creación pero con la acertada dirección de profesionales del arte, el Centro Contemporáneo de Danza y la Casa del Artista funcionan bajo la modalidad de formación y producción artística. El primero lo hace en el área del ballet y danza moderna, mientras la segunda se circunscribe a las artes plásticas. Sus temporadas artísticas por lo general se llevan a cabo en junio —época de la feria de la ciudad— y en noviembre.

En relación a los museos y galerías, la ciudad cuenta con el Museo de Antropología de San Pedro Sula y próximamente con el Museo Infantil, el cual ya se encuentra en construcción. Entre las galerías que de forma constante renuevan sus exhibiciones, principalmente de artistas nacionales o regionales, podemos mencionar a Maymo, Boticelli, Mashi y Binfolis.

Otros espacios que han cobrado popularidad especialmente para exposiciones de pintura son los salones culturales de bancos y hoteles. En algunas ocasiones cuando se presentan espectáculos que superan la capacidad de los lugares mencionados, los organizadores prefieren el Club Árabe Hondureño por su majestuosa elegancia y espacio físico, el Centro de Exposiciones o el Parque Olímpico, por la facilidad para manejar masas.

El público sampedrano es mucho más cálido que el capitalino y ciertamente existe un público para cada manifestación artística.

Los satélites también tienen luz propia

Cada ciudad y pueblo en Honduras posee diferentes manifestaciones artísticas pero sería complicado exponerlas detalladamente en este documento, sin embargo hay dos experiencias que por su trascendencia y calidad humana es necesario mencionar.

La primera se ubica en la ciudad de El Progreso a pocos minutos de San Pedro Sula, donde hace más de quince años funciona La Fragua que realiza producciones artísticas teatrales y musicales dentro de un esquema de creación colectiva muy profesional. Su elenco ha viajado a festivales en España, Estados Unidos y Centroamérica. Este centro realiza la formación, producción y promoción artística de forma integral.

Por otro lado el Centro Cultural Hibueras, ubicado en la encantadora ciudad colonial de Santa Bárbara al occidente de Honduras, desarrolla una importante labor cultural que incluye un festival de teatro regional anualmente. Su producción está orientada al teatro experimental infantil con niños y jóvenes campesinos.

Al igual que el Centro Cultural El Crisol, muy pronto se inaugurará un centro para montajes y presentaciones artísticas cerca de La Ceiba en la costa norte del país. El proyecto parte de la realización de un sueño del pintor Julio Vizquerra, quien después de una larga permanencia en España y Tegucigalpa ha decidido regresar a su primer hogar.

Con plena seguridad las artes continuarán floreciendo en Honduras durante el nuevo milenio.

Marisela Bustillo Zúñiga. Master en Producción de televisión, Boston University, EE.UU. Experiencia profesional en gerencia y producción de vídeo educativo, ficción, promocional o institucional a nivel nacional e internacional. Sus producciones más recientes son: *Leti, mujer de generaciones*, 1995; *Alto Riesgo*, 1996, cortometraje educativo y *Anita la cazadora de insectos*, 1998. Actualmente es productora en Praxis Vídeo y directora adjunta de la revista LiterArte.

NICARAGUA

Estrellada (1995-1996), Patricia Villalobos (Nicaragua)

LA POLÍTICA CULTURAL DE NICARAGUA

Clemente Guido Martínez

Desde finales del siglo XIX, especialmente a partir de 1893, año en que arranca la Reforma liberal en Nicaragua, el aparato estatal, estudiando las nuevas realidades económicas y políticas nacionales como internacionales, haciendo consideraciones teóricas y observando las visiones que propiciaba el positivismo, inició un accidentado proceso de transformación, que hoy, finales del siglo XX, aún no concluye. Casi toda América Latina ha vivido enfrascada en la reforma del Estado, siempre para ser contemporánea de su tiempo y de las necesidades de su población. Así, una concepción más dinámica, compleja y completa del conocimiento, ya racional o científico, ya intuitivo o artístico, de la técnica y de la tecnología, y de la educación primaria, secundaria y superior y sus diversos programas para adultos y zonas rurales en general, condujeron a encontrarnos no sólo con las tradicionales Bellas Artes —poesía o artes verbales, pintura o artes visuales, música o arte de combinar o armonizar diversos sonidos y pausas— paradigmáticas de la cultura en Occidente, sino con la cultura en toda su extensión y profundidad antropológica. La religión como la comida, la arquitectura y el urbanismo, las maneras de vestirse como de relacionarse, los mitos y arquetipos vinieron a ser considerados como culturas. Entre tantas definiciones, nosotros optamos por aquélla que dicta que la cultura la constituye todo acto creador de la criatura humana, todo aquello que la comunidad primitiva o la sociedad más avanzada, mujeres, hombres y niños, son capaces de aportarle a la naturaleza y hacer con la naturaleza, y no únicamente con ella, sino con la imaginación y la razón.

No en vano, el poeta anglófono, por lo que de norteamericano y británico tiene además, T. S. Eliot, afirmaba con ese conocimiento suyo eminentemente poético, que la cultura es "la forma universal de vida, según la cual un pueblo vive desde el nacimiento hasta la muerte, de la mañana a la noche, y también cuando duerme". Y asimismo podríamos agregar, hasta cuando sueña, máxime nosotros, los nicaragüenses, a quienes nuestro héroe cultural por excelencia, Rubén Darío, nos enseñó que "si pequeña es la patria, uno grande la sueña".

En cambio, el filósofo español José Ortega y Gasset ofrece una definición más abstracta y selectiva, reduciendo la cultura sólo para momentos estelares: "Cultura es lo firme frente a lo vacilante, es lo fijo ante lo huidizo, es lo claro frente a lo obscuro. Cultura no es la vida toda, sino sólo el momento de seguridad, de firmeza, de claridad..."

De modo que ya desde la segunda mitad del siglo XX, Europa llegó a otorgarle a la cultura un rango de institucionalidad, de instituto, cuya acción debía ser promovida, financiada y dirigida por el Estado. De allí que entendamos que cultura es una cosa —creación— y que políticas culturales, son otras —organización—. Aunque el Estado carezca de acción cultural o políticas culturales delineadas, la cultura es inherente a la sociedad y al individuo. Bien vista, la política cultural del Estado de Nicaragua, actualmente diseñada por el Gobierno del excelentísimo señor doctor don Amoldo Alemán, es concebida y ha sido

implementada como un sistema global de posibilidades administrativas, institucionales, legislativas, jurídicas y financieras, destinadas a cumplir funciones específicas del sector; políticas culturales enmarcadas dentro de los poderes públicos, asistidos por funciones instrumentales que permitan a corto, mediano y largo plazo, alcanzar nuestras metas.

Antecedentes históricos

Una mirada retrospectiva, una búsqueda de antecedentes, nos remonta a la época colonial, que idealizada o pintada como gesta o epopeya, como encuentro de dos mundos, produjo étnicamente un acontecimiento tan trascendental, que se nos ha visto como un pequeño género humano: el mestizaje que definió el carácter preponderante de la cultura nicaragüense y de la cultura continental e insular. Era natural que la política cultural, que formaba parte de la política imperial de España, en cuyos dominios no se ponía el sol, fuera dictada por la Corte para el Nuevo Mundo o sus colonias de ultramar, por medio de tres ejes: cristianización, castellanización y occidentalización. Una cruzada civilizadora que enmascaraba la dominación, es decir, el vasallaje y la erradicación de las prácticas y creencias, calificadas de paganas, de los pueblos o tribus náhuatl, chorotegas, chontales, sutiabas, sumos, misquitos y ramas que poblaban nuestros dos litorales y la zona central.

No obstante, el universo indígena fue asimilado por la cultura hispánica, en un proceso de fusión y absorción que llevó varios siglos y que quizá no ha terminado. Sobre la religiosidad y el politeísmo indígena se impuso el monoteísmo y la religión católica, apostólica y romana y su santoral, que originaron nuestra colorida y vital religiosidad y festividad popular, porque tanto la cultura hispánica como la indígena tenían un marcado carácter religioso, lo cual, por muy opuesto que parezca, resultó unificante.

La costa caribe o atlántica de América Central fue colonizada por Inglaterra dividiendo en varios casos (Guatemala y Belice, Nicaragua y el Reino Mosco) la unidad hispánica político-territorial y multiplicando étnica, lingüística y culturalmente la población de estas naciones. Durante los trescientos años que duró la Colonia (1523-1821), se produjo un modelo cultural basado principalmente en patrones metropolitanos.

La religiosidad de aquella cultura colonial no desapareció con la proclamación de nuestras independencias en las primeras décadas del siglo XIX, y si el joven estado y la sociedad emancipada, sumidos en anexiones, federaciones frustradas, guerras civiles y antifilibusteras, tuvieron alguna política cultural, ésta aspiró a un carácter civil, racionalista y científico, que a veces promovía la americanidad de la cultura mestiza, pero observaba los patrones y las influencias de movimientos como la Ilustración y el Romanticismo de los países europeos. Obra de los criollos, esta cultura no dejaba de tener un modelo metropolitano; su nacionalismo, llevado a los extremos provinciales, no permitió, contradictoriamente, la unidad centroamericana, aunque así lo exigiera la posición geográfica y las afinidades culturales.

El liberalismo embrionario sustentó el movimiento pre e independentista, que duró cerca de medio siglo. Posteriormente, ya consolidado, fue la ideología de la

modernización, a través de las relaciones comerciales con Europa, la incorporación al capitalismo mundial y la conformación de las burguesías nacionales.

Entre 1867 y 1893, los Gobiernos de Nicaragua firmaron tratados canaleros, fundaron academias científicas y literarias, comenzaron los trabajos ferrocarileros, reformaron la educación (primaria gratuita y obligatoria), abrieron la Biblioteca y el Archivo Nacional e impulsaron el desarrollo de los medios de comunicación, puesto que circulaban en las principales ciudades más de cincuenta diarios y revistas. Asimismo solían presentarse compañías teatrales españolas y mexicanas.

Políticas culturales de principios del siglo XX

Con tal antecedente y en ese marco se produjo la Reforma, también llamada *revolución liberal* de 1893, acaudillada por el general José Santos Zelaya, rodeado por la mejor inteligencia de Nicaragua, que propuso como proyecto cultural la modernización del país, cifrado en el progreso y el cosmopolitismo. Observando siempre un modelo metropolitano (Francia, Inglaterra, Alemania, Austria): el Estado debía de identificarse con la nación y la nación con el Estado. En 1894 se unificó por primera vez políticamente el territorio nacional, al reincorporarse la Mosquitia, hasta entonces ocupada por Inglaterra. Una nación unida, un estado laico, con un aparato administrativo ampliado y una legislación que garantizaba la libertad de culto y de testar, el voto activo, la ley electoral, la secularización de los cementerios y el divorcio.

En este período tampoco hubo una política cultural propiamente dicha, emanada y trazada por dependencia gubernamental alguna. No obstante, ya contaban con casi un siglo y más de una década de existencia varias instituciones educativas y culturales: la Universidad en León, el Ministerio de Educación Pública que dirigió sus esfuerzos en profundizar la transformación de los planes de estudios, la Biblioteca y el Archivo Nacional en Managua. En 1897 se fundó el Museo Comercial, Industrial y Científico, ampliándose por iniciativa del naturalista Diocleciano Chávez, a Historia Natural y Arqueología.

Fue la sociedad civil, lo que hacía más liberal o le daba un sentido liberal a esta acción, la que articuló la acción cultural a través de academias, círculos literarios y artísticos, ateneos, asociaciones, bibliotecas, diarios y revistas, veladas y juegos florales en León, Managua y Masaya.

Acaso el mayor producto cultural gestado y desarrollado en esta Nicaragua fue el movimiento conocido como *modernismo*, que encabezó en la lengua castellana el poeta Rubén Darío. Coetáneamente José Dolores Gámez, Tomás Ayón, Francisco Ortega Arancibia redactaban la historia patria, se abrían escuelas de bellas artes, una de ellas dirigida por el pintor Pastor Peñalba en León y se producía la música formal o académica que está representada por José de la Cruz Mena, Alejandro Vega Matus, Luis A. Delgadillo y sus respectivas orquestas y escuelas departamentales.

A partir de 1909, caída del caudillo liberal, general Zelaya, "reformador de mi tierra", como le dice Rubén Darío, y a partir de 1912, se interrumpió este proceso nacionalista de modernización y la conformación de una necesaria burguesía con conciencia, proyecto y mentalidad nacional y nacionalista. Desmontado el estado-nación, la clase política se transforma en intermediaria con los centros exteriores del poder, implementándose así el proyecto de la cultura de la dependencia. La

metrópoli cultural es Estados Unidos, a partir de las dos intervenciones norteamericanas (1912-1925 y 1927-1933).

Pero como contradicción, se generó una cultura que recuperaba los valores identitarios, nacionalistas e independentistas: el orgullo indígena, la conciencia mestiza, los indoespañoles solían decirse, la raíz telúrica, el campesino, hombre de la tierra. Dos expresiones de esta cultura las constituyen el movimiento de un intelectual orgánico de la nación, de la *nicaraguanidad*, el liberal Augusto César Sandino (1927-1933), que rechaza la intervención y que tenía por antecedente la gesta liberal de 1912, encabezada por otro intelectual de la nación, el doctor Benjamín Zeledón y el Movimiento de Vanguardia (1927-1931), integrado por Pablo Antonio Cuadra, Luis Alberto Cabrales, Manolo Cuadra, Joaquín Pasos, Alberto Ordóñez Arguello y otros, que se propuso una literatura y todas las artes modernas en función de una nación nicaragüense.

Aparecen las políticas culturales en América Latina

Coincidente con las reformas estatales de América, a partir de la década de los cuarenta, y por los vientos de la nueva democracia que soplaban tanto de Europa como de Estados Unidos y de la misma América (la empresa cultural de José Vasconcelos en el México de los 30), el régimen del general Anastasio Somoza García empieza a esbozar lo que sería su política cultural, y he aquí que, ya en la década del cincuenta y sesenta (gobiemos del ingeniero Luis A. Somoza y de los doctores René Schick Gutiérrez y Lorenzo Guerrero) el Ministerio de Educación Pública tendrá una extensión específicamente cultural, ocupándose de aspectos de carácter patrimonial y docente: Biblioteca, Museo, Hemeroteca y Archivo Nacional. Creando premios para estimular la creación artística, entre ellos el Premio Nacional Rubén Darío, que aún se convoca anualmente, para febrero, en las efemérides del poeta. Ya en los cuarenta se había fundado la Escuela Nacional de Bellas Artes, que tuvo su auge hacia 1950 y 1960, bajo la dirección de un gran pintor, padre de la modemidad, Rodrigo Peñalba (hijo de aquel otro pintor ya mencionado, Pastor Peñalba), de cuyo magisterio devienen nuestra gran pintura y nuestros versátiles pintores: Fernando Saravia, Armando Morales, Omar D'León, Alejandro Aróstegui, Orlando Sobalvarro, Leoncio Sáenz, Leonel Vanegas, Róger Pérez de la Rocha y tantos más. Entre 1966 y 1969 se construyó el Teatro Nacional Rubén Darío, que representó por mucho tiempo la satisfacción de una necesidad capitalina: un Teatro Nacional, que asimismo se mantuvo como la obra de infraestructura cultural más importante del país. Este teatro como programas bibliográficos, encuentros de especialistas darianos del mundo, concursos de artes plásticas, museos y otros eventos se programaron para conmemorar el I Centenario del nacimiento de Rubén Darío, enero de 1967 y puede valorarse acaso como el conjunto de acciones culturales más importantes de toda esta administración.

Si frente a la gestión estatal se contaban figuradas como el licenciado Eduardo Zepeda-Henríquez y los profesores y poetas Guillermo Rotchuth Tablada y Santos Rivera, la sociedad civil volvió a organizar la acción cultural y en muchos casos superar la del Estado. Universidades, partidos políticos, cenáculos, personalidades como los rectores doctor Mariano Fiallos Gil y doctor León Pallais Godoy, SJ, los poetas Pablo Antonio Cuadra y José Coronel Urtecho, el profesor Edelberto Torres, y diarios o medios de comunicación, alentaron y orientaron ideológica, estética, religiosa y políticamente al Frente

Estudiantil Ventana de León, a la Generación Traicionada de Managua, Presencia de Diriamba, al grupo de pintores Praxis (1963-1972), el grupo Gradas (1974-1975) y Talleres de Sonido Popular (1974-1976), los grupos de danza folklórica dirigidos por Irene López, Haydeé Palacios, Alejandro Cuadra y Ronald Abud, desarrollando una acción cultural de rescate y divulgación, representativa y subversiva, fresca, creadora y recreadora en verdad de los valores autóctonos y universales.

En 1974, inmediatamente después del terremoto de Managua, 1972, la iniciativa privada fundó, a través de la Junta Directiva del Banco de América, un Fondo de Promoción Cultural que funcionó de acuerdo a sus lineamientos e intereses, particularmente bibliográficos. La Colección Cultural Banco de América es toda una biblioteca básica para la casa del nicaragüense, y hoy, todo un monumento.

Desplazado el régimen del general Anastasio Somoza Debayle (1967-1972-1973...), en julio de 1979 tomó el poder el sandinismo y se produjo el fenómeno sociopolítico conocido como Revolución popular sandinista que pretendió ofertarse ante la ciudadanía y la opinión internacional como "el producto cultural más importante y acabado del pueblo nicaragüense". De aquí que la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional creara, mediante el decreto número 6 del 20 de julio de 1979, el Ministerio de Cultura, lo que significaba ya una política cultural propiamente dicha que otorgaba por primera vez a la acción cultural rango institucional y prioridad entre las demandas transformadoras del país y del aparato estatal.

El primero de los "objetivos específicos" de esta institución era fomentar la cultura, entregándole al pueblo los mecanismos para ello. Y entre sus "funciones" se consignaba, también como punto prioritario: crear organismos de dirección, planificación y administración de la cultura a nivel nacional. Mediante los organismos creados para los efectos (Ministerio de Cultura y Ministerio de Educación) y el aparato estatal y partidario: Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura (ASTC), sindicatos, Secretaría de Educación y Propaganda Política, comités de barrios, agrupaciones gremiales, prensa, radio y televisión, cooperativas, etcétera, la Revolución popular sandinista incidió muy significativamente sobre la cultura nacional en términos generales. Una cultura que aspiraba a ser popular en esencia, para la cual la cultura mestiza creada en la época colonial y que se ha mantenido en constante gestación era el paradigma; democrática en sus mecanismos de promoción y consumo; nacional, universal y, acorde con su discurso ideológico, anti-imperialista.

Además de sus áreas sustantivas (direcciones de fomento del arte, bibliotecas y archivos, enseñanza artística, patrimonio nacional, artesanía y pequeña industria, Teatro Popular Rubén Darío, centros populares de cultura), el Ministerio de Cultura creó, a su vez, la Corporación Cultural del Pueblo, compuesta por cinco empresas que tenían como fin "la promoción, difusión y comercialización de bienes culturales": Empresa Nacional de Artistas y Espectáculos (ENIARES), Empresa Nicaragüense de Distribución y Exhibición Cinematográfica (ENIDIEC), Empresa Nicaragüense de Artesanías (ENIARTE), Empresa Nicaragüense de Grabaciones Culturales (ENIGRAC), y Empresa Nicaragüense de Ediciones Culturales (ENIEC). Todas estas instituciones funcionaban con subsidio estatal.

Debido a la crisis política, económica y militar, que ya no fue posible manejar, en marzo de 1988, el Ministerio de Cultura se compactó transformándose en la Dirección General de Cultura y regresó al Ministerio de Educación, lo cual significaba una disminución y un retroceso en la modemización del Estado y en la ponderación de la cultura. Un año más tarde, marzo de 1989, más aguda la crisis, esta Dirección General de Cultura se desprendió del Ministerio de Educación para fusionarse con la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura, creada en febrero de 1980 e integrada por diferentes asociaciones artísticas o sindicatos, pasando a Instituto Nicaragüense de Cultura, en una figura jurídica contradictoria cuando no absurda, porque la instancia organizativa se convertía a su vez en organismo rector. El Instituto absorbió las instituciones adscritas al extinto Ministerio de Cultura, quedando independientes INCINE y la Cinemateca Nacional.

La Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura, que pasó a fungir como Instituto de Cultura ya no nacional, sino partidario, quedó bajo la dirección de su Secretaría General, asistida por un Consejo Nacional de Cultura, que no llegó a funcionar.

Esto además era la consecuencia de que durante la gestión del Ministerio de Cultura (1979-1988), la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura se financió con recursos especiales y directos del Gobierno central, de manera paralela y, en cierto sentido, duplicando al Ministerio de Cultura. Si en medio de tales duplicidades, polémicas e indefiniciones, pudiera caracterizarse la política cultural de la Revolución popular sandinista, ésta sería el ideal de la democratización de la cultura. Objetivamente hay que reconocer que uno de los aciertos de la Junta de Gobiemo de Reconstrucción Nacional, en 1979, fue crear el Ministerio de Cultura —uno de los primeros en el moderno Estado centroamericano—. Y el mayor desacierto posterior, ya en el primer período de gobiemo del comandante Daniel Ortega (1984-1990), fue haberlo hecho desaparecer. De la administración (1979-1988) del padre y poeta Emesto Cardenal, lo que más nos llama la atención y con honestidad debemos confesarlo, a tal grado que lo hemos retomado en nuestras políticas culturales, es la exaltación, la valoración, fomento y preservación de la cultura popular. Nadie puede dudar que en esa época se desarrolló y se potenció lo que es la cultura popular en sus mejores manifestaciones: la cultura indígena a través de la feria del maíz, la cultura mestiza, la cultura negra o caribeña. Talleres de pintura primitiva, talleres de artesanías, alfarería, cestería, muñequería, juguetería, talleres de poesía... No me voy a detener a analizar los pro y los contra de esas experiencias; simplemente saco el elemento de esa política de respaldo y de promoción de la cultura popular, que fue un logro y, por tanto, tenemos el deber de incorporarla, expandirla y profundizarla; porque también creemos que el pueblo nicaragüense —"Pueblo, no Plebe", como advierte Salomón de la Selva— es la fuente, el creador y el consumidor de toda cultura.

Paralela y posteriormente (1982-1990), la administración cultural de la señora Rosario Murillo se distinguió por la capacidad de organizar a las asociaciones de artistas, pues el hecho de la existencia de los gremios apoyados directamente por el Estado, es algo que valoro como positivo y que nosotros estamos de alguna manera integrando a nuestras políticas a través de la modalidad no gremial, sino representativa de los consejos.

Políticas culturales de fin del siglo XX

En 1990, el Gobiemo de la Unión Nacional Opositora, de la señora doña Violeta Barrios de Chamorro, a pesar de las dificultades y limitaciones del primer traspaso de gobiemo que ocurría en la historia reciente de Nicaragua, en la transición del totalitarismo a la democracia y, por tanto, de cambio de sistema, mantuvo abierto el Instituto Nicaragüense de Cultura, que, desde los primeros meses, varió su discurso convocando a la sociedad civil, muy maltrecha para entonces, a una acción cultural conjunta, reconstituyendo el patrimonio de la institución, disperso y precario, e iniciando en proyección de pasado y futuro, la continuidad institucional. Entre sus logros y aciertos indiscutibles, hay que señalar que destinó las ruinas del Gran Hotel para Centro Cultural de Managua, las ruinas de la vieja catedral metropolitana para espectáculos de luz y sonido y el antiguo Palacio Nacional para Palacio Nacional de la Cultura, albergando un nuevo museo, la Biblioteca Nacional, el Archivo y la Hemeroteca, y aunque dicha obra quedó apenas iniciada y lejos de concluirse, ello ha permitido la consecución de acciones y políticas culturales institucionales.

La administración cultural de doña Gladys Ramírez de Espinoza, ministra del Gobiemo de la señora Chamorro Barrios, aporta un elemento muy importante para este segundo Gobiemo de transición y es, precisamente, la despolitización o despolarización y la desideologización, o sea, la liberación de las políticas culturales y de la libertad creadora y organizativa del pintor, del poeta y de la escritora, del músico, de las bailarinas, de los artesanos, del creador, es decir, el no tener que imponerle a los sectores artísticos, líneas, estéticas o políticas partidistas. El Estado ya no puede ni debe ordenar nada en el sector artístico; el Gobierno sólo debe facilitar y promover las manifestaciones que se oferten, se produzcan o creen y se presenten. La abolición total y completa de orientaciones y censuras y, por tanto, de autocensuras.

Estrategia y políticas del Gobierno

Desde enero de 1997, el aparato estatal en términos generales, el gabinete y el mismo excelentísimo señor doctor don Arnoldo Alemán, consciente del momento histórico, social y económico del mundo y de América, hemos entendido que la cultura —creación— y particularmente la acción cultural oficial, —organización— forman parte del ámbito social; por tanto, tenemos que considerarla dentro de este sector y reconocer los nexos, la interrelación de la política cultural con todos los planes de acción nacional sobre desarrollo humano, entre los cuales, destacan prioritariamente la "educación", y la estrategia de reducción de la pobreza, que se hayan hecho, que se ejecuten o que se proyecten. No hay desarrollo sin cultura y la cultura viene a erigirse en el paradigma del desarrollo, máxime en países que apenas salen de la post-guerra y estrenan democracias. Por eso, en la última reforma del Estado el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte se ha fusionado, se estructuran, se fusionan y funcionan juntos. Educar, crear y ejercitar, ejercitar el cuerpo y la mente (mente sana en cuerpo sano, prescribían los latinos), educar para hacer crecer y desarrollar el espíritu, la creatividad. No obstante, la voluntad política del Gobiemo le ha otorgado autonomía administrativa al INC para su máximo rendimiento y su óptima realización.

Los principios que han inspirado la estrategia social del Gobiemo que preside el señor doctor don Arnoldo Alemán, son:

- Crear condiciones que permitan la rehabilitación productiva, centrando la acción gubernamental en la administración de recursos escasos.
- Transformar el Estado centralizado en un Estado facilitador que dinamice las iniciativas de la sociedad civil, en especial de las familias y otras instituciones cercanas al individuo.
- Delimitar la acción del Estado a los ámbitos en que su presencia es imprescindible para lograr impactos masivos y facilitar a la sociedad civil llevar a cabo actividades económicas y sociales.
- Apoyarse en la mutua colaboración entre el Estado, la sociedad civil, empresas privadas, y la cooperación internacional.
- Propiciar la capacitación social y comunitaria para que la población pueda implementar y asumir su propio desarrollo de forma sostenida.

O sea, que el objetivo de esta política es promover el desarrollo de las personas en sus aspectos económicos, sociales, políticos y comunitarios, o sea, culturales, de forma y manera que sean capaces de satisfacer sus necesidades esenciales y trascendentales. El reto que asume, por tanto, el Estado nicaragüense en materia de cultura, es ampliar cauces para la participación de una sociedad plural que reclama y practica la democratización en todos los órdenes. La cultura de la democracia y la democracia, con todos sus valores de tolerancia, respeto a las diferencias, estado de derecho, etc., como cultura. La cultura de paz y la paz como cultura, especialmente en un país con más de cuatro décadas de enfrentamientos, asonadas, magnicidios, complot, guerras civiles, guerrillas y dictaduras. La cultura del consenso y el consenso como cultura, la negociación, la concertación. La cultura de género y el género como cultura.

Asimismo, en medio de la globalización económica, que presenta el riesgo o peligro de la homogeneización, conservar y afianzar la identidad, al tiempo que debemos ensanchar nuestras relaciones con otros pueblos y apropiamos de los últimos adelantos tecnológicos para la producción y la comunicación. La cultura de la comunicación y la comunicación como cultura. Los medios de comunicación de la revolución científico técnica, cables de televisión, internet, fax, teléfonos, etc., nos mantienen intercomunicados literalmente y sin hipérboles con todo el mundo. Lo que está ocurriendo en este instante en el punto aparentemente más alejado, lo estamos presenciando en este país, en esta ciudad y aún en nuestros pueblos más remotos.

Principios de la política cultural

De aquí que los principios que inspiran nuestra política cultural sean: concebir la acción cultural y la creación cultural como una responsabilidad de toda la sociedad, del ámbito público y privado. La responsabilidad del Estado en la cultura es promoverla y fomentarla, reconociendo y contando con el insustituible papel de los intelectuales y artistas libres de todo compromiso político o partidario.

Función ineludible del Estado la constituye la conservación del patrimonio cultural y natural de cada comunidad, y la creación de mecanismos y fórmulas que propicien el pleno disfrute de esos bienes por parte de la ciudadanía.

Debemos preservar los tesoros artísticos, históricos y arqueológicos del país, erradicando la fuga de los bienes patrimoniales y aplicando los adelantos científicos y tecnológicos en este particular.

Fomentar la interrelación con otras culturas afines a la nuestra, en particular el área de Centroamérica, el Caribe, México y Sudamérica, a fin de estrechar los lazos que nos unen históricamente con ellos. Somos de la convicción que la cultura, lejos de acentuar contradicciones entre los pueblos hermanos, constituyen factores de acercamiento, conocimiento, comunicación y entendimiento; ellas se traducen asimismo en acciones comunes que son bases para la anhelada integración de los pueblos americanos.

La descentralización y desconcentración de funciones a nivel regional y local, se consideran instrumentos idóneos para fortalecer las manifestaciones culturales, regionales y locales, que son la base esencial de nuestra cultura total: el municipalismo cultural.

De forma y manera que esto promueva la conciencia de que la identidad cultural nicaragüense es inseparable de los conceptos de pluralidad y diversidad racial, lingüística, costumbrista, religiosa y organizativa en las culturas urbanas, provincianas y rurales, que es necesario alentar y fortalecer.

El Instituto Nicaragüense de Cultura del Gobiemo de la República de Nicaragua, cumpliendo con el precepto constitucional que reza: "Los nicaragüenses tienen derecho a la educación y a la cultura" (Artículo 58, Capítulo III, Título IV), en procura de fortalecer e implementar el goce de este derecho, se ha trazado un cuadro de políticas culturales, que son:

- El fundamento que además es un objetivo de nuestra política, es el fomento, la afirmación y ratificación de la "identidad cultural", nacional, nicaragüense, la búsqueda de nuestra identidad, el fortalecimiento, una vez encontrada en sus diferentes manifestaciones, y su promoción.

Si de algo los nicaragüenses nos debemos sentir orgullosos, es de nuestra cultura; y si algo une a los nicaragüenses, es ella. Por ejemplo, los Símbolos Patrios: bandera azul y blanca, escudo centroamericanista e Himno Nacional, nos distinguen y nos unen. Una dieta en base de maíz nos retorna a la edad prehispánica y unifica el paladar en el deleite de la variedad de sabores y texturas. La Purísima o Gritería es toda una movilización nacional sin distingo de clases e ideologías. Las celebraciones de las fiestas de Santo Domingo, cada mes de agosto, fiesta religiosa católica, devuelve al pueblo de Managua sus principales manifestaciones culturales, su historia, sus relaciones, sus danzas, sus formas de peregrinar de las Sierras al Lago, como en la época prehispánica y los unifica en torno a ella.

El objetivo principal de nuestra administración es fortalecer todo aquello que signifique identidad cultural de los nicaragüenses.

Reitero: fomentar, estudiar, difundir, exaltar y preservar los valores que sustentan la identidad nacional, entendida en términos continentales y, por ende, universales. Los ciudadanos nicaragüenses en general, en tanto conformamos una comunidad multiétnica (europeos, indígenas, afrocaribeños y orientales) y plurilingüística (español, inglés y otras lenguas minoritarias y en proceso de

extinción), con diversos credos religiosos aunque mayoritariamente católico, configuramos un perfil nacional y somos herederos de la cultura universal, desde hace poco más de quinientos años.

- Lo anterior conduce a la "valoración" y "promoción" de la "cultura popular" nicaragüense, entendida como el cúmulo de tradiciones, códigos, experiencias y costumbres de los indígenas, mestizos, afrocaribeños y criollos que conviven en el territorio nacional; cultura culinaria, religiosa, o fiestas patronales regionales (santos titulares) o nacionales (Semana Santa, Navidad o La Purísima), artesanía, danzas, memoria colectiva, formas de producción y de interrelacionarse (Palo de Mayo o Mayo-ya en la Costa Atlántica), etcétera.
- Valoración y promoción de la cultura culta o artística nicaragüense, entendida como la obra de creación de escritores (poetas, ensayistas, novelistas, cuentistas, historiadores, filósofos y filólogos), artistas plásticos (pintores, dibujantes, escultores, grabadores, etcétera), músicos (compositores, ejecutantes y directores) y bailarines (folklóricos, clásicos y modernos). Si el Instituto Nicaragüense de Cultura no sirve a los artistas, algo no está funcionando. Y hay que revisarlo y corregirlo, y para revisar y corregir, creamos los consejos de las diversas disciplinas artísticas. Estos consejos son organismos no gubernamentales con la finalidad que sean la conciencia crítica de la gestión estatal, porque lo peor que le puede pasar a una administración siempre es creer que todo lo que está haciendo está bien, y si no hay quien ejerza la crítica es fácil caer en el error, reiterar el error y complacerse en él. Cabe advertir que en estos consejos hay personas de todos los sectores políticos, partidistas, filosóficos, religiosos; o sea, son consejos pluralistas.
- Libertad organizativa de los artistas. En cuanto a la organización de los artistas e intelectuales, ni el Gobierno ni el INC interviene en sus organizaciones; ése es un problema privado de los mismos; que se organicen como mejor lo deseen y que se propongan los objetivos que mejor les parezcan. El Estado tiene que apoyar a los artistas, independientemente de su filiación y militancia política. Ningún artista tiene obligación de rendirle tributo al partido de gobierno, que en este caso es el Partido Liberal. Creemos y profesamos la libertad de conciencia, pensamiento, creación y acción como parte no sólo del fundamento filosófico del liberalismo, sino, consecuentemente, de nuestra política cultural e institucional.
- Hemos garantizado la libertad de creación artística y hemos exaltado sólo el valor de cualquier obra, tendencia, grupo o escuela estética. Criterios de excelencia, dejando claro, preciso y reiteradamente expuesto que no existe una estética ni nacionalista ni partidaria a la cual se deba obedecer o responder.
- Municipalismo como estructura básica para apoyarse y articular la diversa manifestación cultural de la nación, a través del fortalececimiento de los gobiernos y las organizaciones municipales y civiles, cofradías, mayordomías, cuadros festivos, directivas, como las organizaciones,

programas y subprogramas estatales: bibliotecas públicas, escolares, museos y archivos civiles, históricos, artísticos y religiosos. No podemos hablar de identidad cultural en abstracto. Esta identidad se vive con energía y vigor en las fiestas populares, que generalmente son católicas, y aunque el Estado es laico, no puede obviar esta realidad.

- Institucionalismo, que consiste en dotar a las instituciones culturales existentes de un cuerpo de leyes y normas que al tiempo que le otorgan existencia, las modernicen y a su vez, las protejan; triple dirección que ha permitido un eficaz y más abierto mecanismo de acción. Estrategia y política que hemos desarrollado a lo largo de los últimos años: la estrategia de la fundamentación jurídica de la cultura y de lo cultural. De nada sirve una administración eficiente en el aspecto cultural, si no hay leyes, reglas o normas que fundamenten ese quehacer cultural.

La carencia de leyes es también carencia de instituciones y aunque existen instituciones culturales funcionando, legal e institucionalmente no existen. Tales carencias constituyen descuidos, omisiones, que hemos subsanado con asesoría legal y legislaciones ajustadas al Estado de Derecho.

Nuestra administración dejará fundamentadas todas las instituciones culturales del Estado, y ayudaremos a que las organizaciones de artistas adquieran su propia legalidad.

Punto final

Para finalizar, quiero decir que la nuestra es, por lo tanto, una administración integradora de las experiencias que nos antecedieron y creadora de una nueva dinámica pluralista, participativa y popular, de cara al siglo XXI, que es además el inicio de un nuevo milenio. Así definiría esta nuestra administración liberal, pero como todas las definiciones, y máxime las políticas son limitadas y temporales, me reservo la libertad de hacer cualquier otro agregado a esta definición según el tiempo, las circunstancias y las demandas, según el movimiento de nuestra sociedad y de nuestros creadores. La función del artista e intelectual indígena era sacarle a cada hombre su rostro, su autenticidad, en cada una de sus obras. Eso pretende nuestra administración, devolverle al hombre nicaragüense su verdadero rostro. Un rostro humano, suyo, que lo distinga y que lo integre entre la Humanidad. Un rostro fácilmente identificable entre la globalización.

Clemente Guido Martínez. Nicaragüense. Director del Instituto Nicaragüense de Cultura desde el año 1997.

LA DESCENTRALIZACIÓN CULTURAL ¿REALIDAD O ASPIRACIÓN?

Emilia Torres Aguilar

El concepto de descentralización

Un poco más de diez años han pasado desde que en América Latina se inició el debate sobre el tema de la descentralización. El término acuña diferentes implicaciones políticas y teóricas y se ha convertido en un tópico cada vez más cotidiano.

El concepto de descentralización todavía no es utilizado de forma homogénea. Para algunos es solamente una desconcentración del funcionamiento administrativo sin que las relaciones de poder se vean afectadas. Para otros tiene el significado de deslocalización de las instituciones gubernamentales, como por ejemplo la consideración de regiones autónomas en el territorio nacional.

Es el marco de desarrollo municipal, en donde estas ideas descentralizadoras tienen su mayor proyección y es donde ha contado con la simpatía, el apoyo y el impulso de los organismos internacionales coincidiendo con un renacimiento de este espíritu en el ámbito latinoamericano.

En Nicaragua, estas políticas adquieren su mayor fuerza durante el Gobierno sandinista quien mediante el proceso conocido como: regionalización, autonomía de las regiones de la costa atlántica (1988) y el inicio (tímido) de la municipalización (1989), sentó las bases para el desarrollo de un auténtico proceso descentralizador.

En múltiples ocasiones y desde el punto de vista teórico y práctico, no han sido pocos los que han intentado aprovecharse de estas tendencias para declararse municipalistas y partidarios de la descentralización.

El Gobiemo actual de Nicaragua, no puede escapar a esta corriente revitalizadora del poder local y la participación ciudadana. En la memoria del Segundo Foro Nacional sobre la "Descentralización en el proceso de modernización del Estado Nicaragüense", se establece su marco general, el proceso sufrido, la situación actual, las estrategias de apoyo, y se describen los procesos y avances en las instituciones del Estado. Sin embargo todavía la esfera de la cultura no ha sido considerada como parte de esta búsqueda, de este proceso descentralizador.

El concepto de cultura

Según la Declaración de México de la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales, la comunidad internacional convino en entender a la cultura como:

> "El conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes

y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias.

La cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden".

A su vez la Declaración Universal de Derechos Humanos establece en su artículo 27 que "toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el proceso científico y en los beneficios que de él resulten". Los Estados deben tomar las medidas necesarias para alcanzar ese objetivo.

En su artículo 20 la Declaración de México dice: "Es preciso descentralizar la vida cultural, en lo geográfico y en lo administrativo, asegurando que las instituciones responsables conozcan mejor las preferencias, opciones y necesidades de la sociedad en materia de cultura. Es esencial, en consecuencia multiplicar las ocasiones de diálogo entre la población y los organismos culturales".

Continúa diciendo en su artículo 21: "Un programa de democratización de la cultura obliga, en primer lugar, a la descentralización de los sitios de recreación y disfrute de las bellas artes. Una política cultural democrática hará posible el disfrute de la excelencia artística en todas las comunidades y entre la población".

Las políticas culturales son medidas encaminadas a promover, rescatar, ordenar y regir los planes y proyectos que a favor de la conservación y promoción de las diferentes manifestaciones culturales de un pueblo se planifiquen y lleven a cabo por parte de una entidad, organismo o gobierno.

Del Instituto Nicaragüense de Cultura

El Instituto Nicaragüense de Cultura nace el 25 de abril de 1990, pero pretende seguir la herencia del Gobierno sandinista quien creó el Ministerio de Cultura en 1979, institución que fue desconocida por el Gobierno de la señora Chamorro, creando su propia institución cultural. Este Instituto aglutina a instituciones culturales como el Teatro Nacional Rubén Darío, Biblioteca Nacional, Museo de Arte de las Américas (Museo Julio Cortázar) mediante decreto 427.

Con el decreto 490, posterior al de las instituciones anteriormente mencionadas, el Gobierno de la señora Chamorro crea el Instituto Nicaragüense de Cultura junto a 14 entes autónomos descentralizados. Mediante la Ley 290 de 1998 (Gobierno del Dr. Alemán), llamada Ley de Organización del Poder Administrativo, el Instituto Nicaragüense de Cultura pasa a la esfera

administrativa del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, conservando su autonomía y carácter de ente descentralizado. Este carácter se lo proporciona el contar con personería jurídica propia, patrimonio, presupuesto, toma de decisiones e identidad cultural definida.

El INC declara como política cultural lo siguiente:

> "La cultura es la primera piedra con que se ha construido el edificio de la nación, el que todavía no es una obra concluida. El INC es punto de encuentro, de diálogo de libre expresión. Sus espacios han sido para todos y en esto ha radicado la eficacia de una acción gubernamental que se ha propuesto fortalecer la institución cultural y aportar a la constante creación de nuestra identidad cultural nicaragüense en un planeta globalizante".

> "La cultura es la primera piedra para construir la nación (...) la cultura en concepto antropológico es todo lo creado por el hombre. En el caso del actual Gobierno, hemos conceptualizado la cultura como la primera piedra, la base, el fundamento para arraigarse, afirmar los valores, ideales, patrimonio, etc. del país, es decir hacer logros significativos con base para sustentar y promover nuestra identidad, la conservación de nuestro patrimonio cultural".

El INC ha contribuido a crear una base jurídica mediante la presentación a la Asamblea Nacional de iniciativas de ley que fueron aprobadas, tales como: Ley de protección de los bienes muebles e inmuebles vinculados al poeta Rubén Darío, Decreto creador del Palacio Nacional de Cultura, Decreto creador del sitio histórico Huellas de Acahualinca, Ley de Derechos de Autor.

Ha creado la orden "Mecenas del Arte", la cual ha sido recibida hasta ahora por: Lolita Soriano (dama estudiosa de la historia y la cultura), Francisco Mayorga (principal accionista del Banco del Café), Wilmor López (promotor de cultura), Danilo Lacayo (periodista).

"El INC fundamenta su acción en el municipalismo". Actualmente tiene presencia en 120 de los 151 municipios del país. Ha fundado 69 bibliotecas públicas. Ha apoyado iniciativas municipales para la realización de festivales, eventos, festividades religiosas, creación de museos, acciones de defensa del patrimonio entre otros.

El INC ha creado recientemente los Consejos de Artes Plásticas, Danza, Música, Teatro y Editorial. Su objetivo es acercar a los creadores a la Institución garantizando su participación en esta instancia de consulta con carácter exclusivamente recomendatorio.

El INC impulsa una política de descentralización que su titular define como "autonomía funcional", que se traduce, por un lado, en el ordenamiento interno de la institución, logrando una mayor integración del Instituto alrededor de planes y metas propuestas.

De la sociedad civil promotora de cultura

Para intentar comprender el espectro cultural nicaragüense entrevistamos a promotores culturales y artistas destacados que lideran procesos culturales y proyectos específicos cuyo fin es desarrollar alternativas a las carencias de promoción cultural. Al respecto ellos nos afirmaron:

"La UCA hasta el momento, no ha definido una política cultural. Lo que hemos hecho es un plan de trabajo tratando de que contenga tres líneas:

Presentación de libros y realización de conferencias. Tenemos un convenio con el Centro Nicaragüense de Escritores y con la Asociación Nicaragüense de Escritores para ir presentando los libros que publican, así como dar espacio a la literatura escrita por mujeres, pero todo es espontáneo.

La artística propiamente dicha que incluye los cursos libres de creación artística (dibujo, artesanía, cuento, serigrafía) dependiendo del interés de los estudiantes y la oferta de profesores.

Proyección social que consiste en que los estudiantes lleven un poco de alegría a las cárceles y a los ancianos.

Nosotros no conocemos cuáles son las políticas del INC. Hemos tratado en varias oportunidades de establecer contacto con el INC, pero ha sido infructuoso. Quisimos establecer la misma relación que tenemos con las asociaciones de escritores pero no encontramos mucha apertura. Esta apertura la hemos encontrado con los agregados culturales. La relación con los grupos profesionales, cobran mucho y se da sólo cuando ellos consiguen que algunos organismos les financien su presentación. Como todo en cultura, tenemos un presupuesto bastante limitado"[1].

"Hay varias líneas de trabajo, trazadas a partir de las necesidades de los estudiantes, inicialmente hacemos un diagnóstico, inmediatamente ofrecemos seminarios, talleres, haciendo exposiciones de fotografía. En música tenemos una variante, porque no nos gusta que aprendan aquí los fundamentos sino más bien formar grupos de interés con los jóvenes que ya son músicos. No tenemos relación con los grupos profesionales, no es ese nuestro objetivo realmente, lo que sí hacemos es contratar artistas profesionales para la capacitación.

Con el INC no tenemos mucha relación, salvo cuando mandamos un proyecto específico de promoción o desarrollo, es lo único, y ellos a veces no lo aprueban y otras veces si. No hay coincidencia, es que nuestros propósitos son otros definitivamente"[2].

"Nuestra asociación surge como una alternativa ante la falta de políticas de atención y promoción al arte en sí y a los propios artistas. Prácticamente somos continuidad de lo que se llamó Unión Nacional de Artistas de la Danza

---

[1] Rodríguez, Isolda, directora del Departamento de cultura de la Universidad Centro Americana (U.C.A.).

[2] Araica, Silvio, director del Departamento de cultura, Universidad Nacional de Ingeniería (UNI).

que existía en el marco de la ASTC, con la diferencia que a partir de 1990 obtenemos nuestra autonomía y espacios propios.

Los objetivos de la Asociación son tres:

- Promoción al arte y sus creadores.
- Capacitación a los intérpretes, coreógrafos, bailarines.
- Atención personalizada.

En el aspecto de promoción tenemos proyectos específicos. Hemos considerado que ante la falta de políticas de promoción de parte del Estado o cualquier otra institución, lo que teníamos que crear eran espacios donde los artistas tengan la oportunidad de proyectarse de manera que también sean autosostenibles y que generen trabajo en las agrupaciones. En este sentido se han financiado dos proyectos importantes:

- El escenario de la danza, espacio que aún tiene al aire libre el área del público y faltan algunos elementos estructurales, económicos y técnicos. Sin embargo ya está generando utilidades.
- Se está haciendo un espacio más pequeño que se va a llamar sala experimental de la danza contemporánea.

En capacitación y formación también tenemos dos alternativas:

- Academia nicaragüense de la danza, cuyo objetivo es formar a las nuevas generaciones de bailarines e instructores en el área de folklore y danza moderna, y el área de ballet clásico. A la vez conjugamos el factor del autosostenimiento desarrollando en este espacio otro tipo de cursos que no persiguen la formación sino el interés del público por aprender los diferentes tipos de bailes.
- La escuela Espacio Abierto (que se conjuga con la sala experimental de danza contemporánea) que persigue formar a los bailarines de danza contemporánea y moderna. Proyecto conducido por Gloria Bacon con apoyo también de organismos internacionales y unidos a nuestra asociación.

Estamos claros que aún siendo una obligación del Estado apoyar a los artistas, los mismos conductores tenemos que buscar nuestras propias alternativas.

En cuanto a definición de políticas, debiese haber una mayor integración del INC y las diferentes organizaciones de la sociedad. En cuanto a la enseñanza hay una duplicación de esfuerzos.

Como organización tenemos poca capacidad de gerenciarnos nosotros mismos, deberíamos crear un sistema de unificación de los distintos gremios artísticos. Hacer lo mismo que sucede por ejemplo con la coordinadora de ONGs o de mujeres contra la violencia"[3].

---

[3] Escobar, Iván Alí, presidente de la Asociación de Artistas de la Danza.

"Obligados por las circunstancias comenzamos a diseñar nuestro propio proyecto artístico, donde la premisa era sobrevivir como grupo, con problemas que nos acarreaba el ser sandinista, lo que nos cerró puertas (MED, INSS)

Desde el 90 nosotros tratamos de vincularnos con el Estado, pero tratando de no depender del mismo sino que nos pagaran nuestra producción, quisimos aportar en la definición de políticas. Son políticas desde el Estado, no entienden el otro fenómeno del trabajo autónomo. Hemos aprendido a administrar nuestro trabajo, buscamos los espacios que nos permitan subsistir y conformar un fondo.

Nosotros buscamos cómo llegar a los sectores desfavorecidos, nuestra vinculación con el Estado actualmente es sólo en el Teatro Nacional Rubén Darío cuando damos presentaciones, no porque no queramos acercarnos sino porque no sentimos que este Gobierno tenga políticas dirigidas al desarrollo del arte"[4].

"Las metas que tenemos son a título personal. FLADEN internacional sí las tiene pero en Nicaragua la educación musical no está institucionalizada, tenemos analfabetismo funcional en el arte musical"[5].

"Nuestro propósito inicial, fue dirigido hacia Rubén Darío que es nuestra gran gloria, pero luego nos dimos cuenta que no solamente era Darío nuestro orgullo sino todos los nicaragüenses y en especial, los artistas nicaragüenses a los que hay que dar la oportunidad, favorecerlos hasta donde nosotros podamos. Nosotros tenemos propuesto editar de tres a cuatro libros por año, los 17 tomos de la obra completa de Darío en una edición forrada en cuero que nos permita financiar la edición más popular.

La fundación es totalmente ajena al factor político, es una sociedad civil sin fines de lucro, se mantienen del aporte de sus miembros y donaciones de grandes mecenas que nos han favorecido, como bancos. Cada proyecto tiene su padrino.

Sinceramente no tenemos relación con el Estado porque digamos, el Estado (y esto es comprensible) es la respuesta a sus propios intereses, la línea de ellos está dirigida políticamente y la línea nuestra no. Nosotros somos independientes, vemos solamente la dimensión cultural, la parte del artista como persona. No nos interesan sus ideas políticas. Siempre que alguien haga en pro de la cultura, está muy bien hecho y en cualquier momento que el director actual venga a la fundación y busquen nuestra colaboración, estamos abiertos. Lo que no aceptamos son imposiciones, porque nuestra línea es la libertad, la independencia, vamos a seguir trabajando en lo que nosotros creamos que está bien hecho.

---

[4] Cuéllar, Gonzalo y Meza, Zoa, teatro de títeres Guachipilín de 20 años de vida artística.

[5] Meza, Lilliam, presidenta FLADEN Nic. (Foro latinoamericano de educación musical), directora de la Escuela de pedagogía musical.

Conclusión

En este primer análisis se puede observar que los niveles de descentralización y participación alcanzados están todavía en pañales. Que lo anunciado y lo percibido como hecho es completamente diferente. Que las aspiraciones de los sectores más organizados y conscientes de la cultura, están muy lejos de las realidades. Sin embargo la sola expresión de voluntades a favor de la descentralización hace que soplen vientos favorables en su defensa.

Los procesos de descentralización son base para el desarrollo y para la consolidación de los gobiernos democráticos.

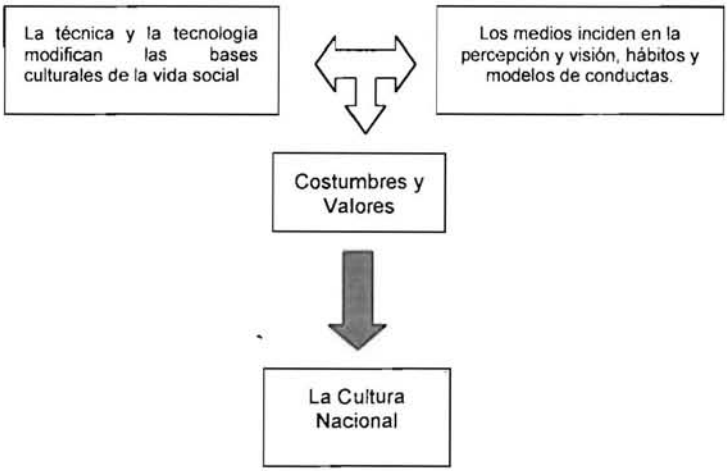
Emilia Torres Aguilar. Nacida en Nicaragua en 1954. Graduada en Literatura en la Universidad Centroamericana de Nicaragua. Desde 1979 ha estado relacionada con la vida cultural de Nicaragua, siendo fundadora del Programa de Cines Móviles ese mismo año y nombrada directora de los Centros Populares de Cultura de 1981 a 1990. En 1990 funda la Asociación de Promotores de Cultura (APC), de la que actualmente es tesorera y directora ejecutiva.

EL ARTE POPULAR TRADICIONAL FRENTE A LOS CAMBIOS: ¿DINÁMICA DE NUEVAS OPORTUNIDADES Y MERCADOS?

José Prego

La globalización la entendemos como un conjunto dinámico y mundial de relaciones complejas e interdependientes, que genera procesos interrelacionados, que integra sistemas productivos hacia el mercado global cuyo acceso depende de la calidad de los productos. Esta ola incide sobre:

- La economía y el mercado internacional.
- La transnacionalizacion (mercados, finanzas, estados nacionales).
- La técnica y la tecnología (flujo).
- Los bienes simbólicos (flujo y mercado).
- La visión y la conciencia.



Cultura, identidad y desarrollo

Cultura

Si asumimos que cultura es toda acción humana generada al socializar y relacionarse con la naturaleza. Que sus componentes y elementos son productos materiales y/o significantes.

Esta noción como proceso cambiante y dinámico, propone que la cultura expresa, interpreta, modifica y transforma cualquier otro proceso de las esferas económica, social, científica y política.

Cultura y Desarrollo

Diversas reflexiones sobre el desarrollo en los últimos veinte años, han propuesto trascender la concepción limitada al componente económico. Tal aporte estableció el moderno concepto de desarrollo humano, y alteró los índices de valoración del mismo.

El concepto actual de desarrollo, visto como un proceso dinámico de interrelaciones de todas las esferas del quehacer humano, integra como componentes a los factores de la esfera cultural. A su vez le otorga el rol de motivación y guía de esas acciones. La dimensión cultural del desarrollo, incorpora:

- Sistemas de valores.
- Visión y costumbres.
- Formas de vida.
- Lo espiritual y lo material.

Cultura e identidad

Identidad es el reflejo de nuestra conciencia al sabernos poseedores y pertenecientes a una cultura. Es, al igual que el proceso de la cultura una búsqueda dinámica y cambiante, sustentada en las tradiciones y valores enfrentadas al cambio.

El conflicto que genera la resistencia/adaptación al cambio, gesta, entre otros: nuevas percepciones y visiones; aparición de modelos conductuales y de costumbres; de organización social, económica y política; y desde ya, nuevas concepciones sobre nación y soberanía.

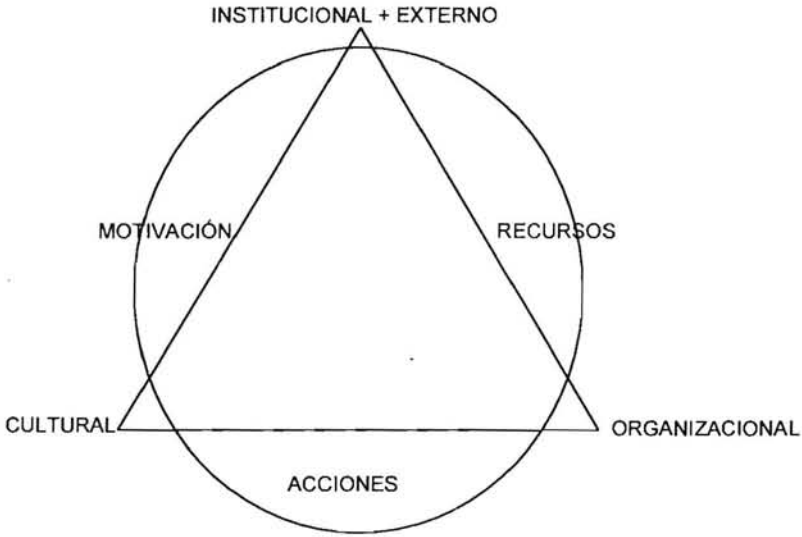
Se trata de procesos históricos que delimitan y definen las diferencias y fronteras de la identidad. Que eventualmente rigen el actuar cotidiano y la reflexión sobre principios y valores, vinculados a factores étnicos, religiosos, lingüísticos, tradicionales, históricos, costumbres y territorio. Al generar sentido de:

- Pertenencia.
- Territorialidad.
- Comunidad.

Lo que a su vez reafirma propuestas teóricas sobre el desarrollo con sentido humano que datan de los años sesenta, y destacan como factores decisivos en su logro, la motivación individual y colectiva sustentada en:

- Pertenencia.

- Reflexión (capacidad).
- Acción (capacidad de incidir en el medio).



Situación actual y perspectivas

Nuestra cultura nacional, identidad y patrimonio histórico, y la producción de bienes culturales surgen en el contexto de un proceso sincrético, caracterizado por la diversidad étnica y el mestizaje.

La conquista y eventual colonización implica la imposición lingüística y con ella la de una diferente visión y modelo de costumbres y tradiciones. El enfrentamiento al cambio —resistencia/adaptación— generó la cultura del mestizaje, en la que el sincretismo religioso jugó un rol primordial.

Sin embargo ese mismo proceso histórico, inmerso en el tejido de relaciones étnicas, sociales, económicas y políticas, genera el surgimiento de una cultura hegemónica y de las marginales étnicas, o la popular tradicional (el folklore).

La perspectiva que otorga el concebir el estudio de estas últimas, desde la etnología, permitió crear la categoría de cultura popular tradicional, que a fin de cuentas es todo lo que no es asumido como propio —aun cuando apropiado— por la cultura hegemónica. No participa o tiene limitado acceso a sus medios de producción, distribución y consumo.

No obstante la cultura popular tradicional es el sustrato esencial de nuestra cultura nacional. Expresa la creatividad, vitalidad y vigencia de nuestra identidad. Su producción material y simbólica se manifiesta en la diversidad de

bienes y productos, tales como la literatura oral, fenómenos escénicos y musicales, ornamentos, vestuario, utileria, "artesanías", y otros.

La contradicción cultura hegemónica–cultura popular tradicional persiste y es uno de los componentes de la actual crisis en la esfera cultural del país. A pesar de incursiones y escarceos iniciados por los poetas de la Vanguardia, a fines de los cuarenta; o el loable impulso de la década sandinista, de valiosos antecedentes en los setenta, con eventos de "folklore" y su ingreso en escenarios por grupos no-tradicionales; o los tornos, oxidantes y hornos de alta temperatura, en el caso de las artesanías.

ARTE POPULAR TRADICIONAL

ESCÉNICA	LITERATURA ORAL	ARTESANÍA
MUSICAL	NARRACIÓN	VIVIENDA
DANZARIA	REFRANES	CULINARIA

La reflexión sobre "El arte popular tradicional frente a los cambios: dinámica de nuevas oportunidades y mercados", debe asumirse estableciendo como punto de partida la crisis de la esfera cultural en general y el rol potencial de la cultura popular tradicional ante la GEO. Se trata de superar la contradicción entre nuestra propia cultura hegemónica –cada vez más expuesta a lo endógeno– y la popular tradicional. Tensar la creatividad en la búsqueda de una síntesis en capacidad de enfrentar el reto. Veamos:

MATRIZ DE COMPONENTES Y FACTORES
ARTE POPULAR TRADICIONAL

POLÍTICAS PROGRAMADAS	ASOCIACIONES COFRADÍAS COOPERATIVAS	MOTIVACIÓN
MEDIOS RECURSOS	RECURSOS: MATERIALES HUMANOS	RELIGIÓN PROMESA
PROMOCIÓN DIFUSIÓN DISTRIBUCIÓN	PRODUCCIÓN EJECUCIÓN	TRADICIÓN

El flujo actual de producción cultural y de bienes simbólicos corre a mayor velocidad que las transferencias tecnológicas. Nos deja en desventaja competitiva. Al entrar en contacto genera tensiones de resistencia o adaptación (asimilación). Reedita el conflicto histórico inicial de asimilación, síntesis y sincretismo.

De suerte que la globalización actúa sobre diversos componentes de nuestra cultura, con diferente intensidad y fluye acorde con la capacidad de transferencia y absorción local. Genera la pérdida o disminución del sentido de pertenencia, territorialidad, diferenciación, participación en la sociedad originaria y en la configuración de nuestra identidad.

Del lado opuesto, el limitado acceso a los flujos del mercado de productos culturales y bienes artísticos, a la par del creciente flujo e intensidad de exposición a los de origen externo, tensiona esos componentes a lo interno, en particular entre: tradición y "adaptación" de la cultura y el arte local; creación artística y sustrato etnológico; arte popular tradicional y desarrollo local; creación local y medios masivos, etc.

Pero aún, como es nuestro caso, cuando el acceso limitado o nulo incluye: medios, recursos financieros, técnicas y tecnologías de producción, y disponer de una cultura empresarial.

La estrategia

El análisis para definir nuestra visión y objetivos en la esfera de la cultura, en función de nuestro desarrollo, pasa por decidir nuestra posición ante los efectos de la GEO. Entre aislarse o ingresar al mercado global; asumir las nuevas condiciones; Posicionamos frente a las transformaciones; Analizar debilidades, fortalezas, amenazas y oportunidades.

Es una fortaleza el manejo de la nueva concepción de cultura y sus componentes, puesto que permite posicionar los bienes culturales y artísticos como factores dinámicos, en el contexto de las relaciones y mercados generados por la globalización. Vale decir, nuestro patrimonio histórico y cultural y los bienes de producción artística.

Esta estrategia consiste en convertir las amenazas en oportunidades. En fortalecer las tradiciones y valores, sustento de la identidad y con ello la producción cultural y bienes artísticos nacionales. Se trata de potenciar a nuestro favor la globalización de la cultura, amparados en la fortaleza de nuestra identidad, cabe reiterar, de nuestras diferencias.

Promocionar y difundir los componentes y elementos de lo que es específicamente nacional, desde los procesos históricos que los originan, y proyectarlos con el concurso de los medios tecnológicos globalizadores (como por ejemplo, el concurso de los poetas relevantes del siglo, con sede en Londres).

Se trata de proyectar nuestros productos culturales y simbólicos como agentes de cambio y potenciar el rol de los actores sociales que los crean y producen. Asignarles una dinámica determinante en las esferas de lo social, económico y político, de nuestro desarrollo. Como también asumir el riesgo a los cambios y los efectos de esos cambios en el desarrollo de nuestra identidad.

Empresas de producción de bienes artísticos materiales

MUESTRARIO DE BIENES Y PRECIOS DE ARTE TRADICIONAL
(en U.S. $)

MATERIAL	LÍNEA /DESCRIPCIÓN	MÍNIMO	MÁXIMO
Vidrio	Vidrio Soplado	1	18
Vidrio	Vitrarte	3	75
Putter	Bases Putter	7	36

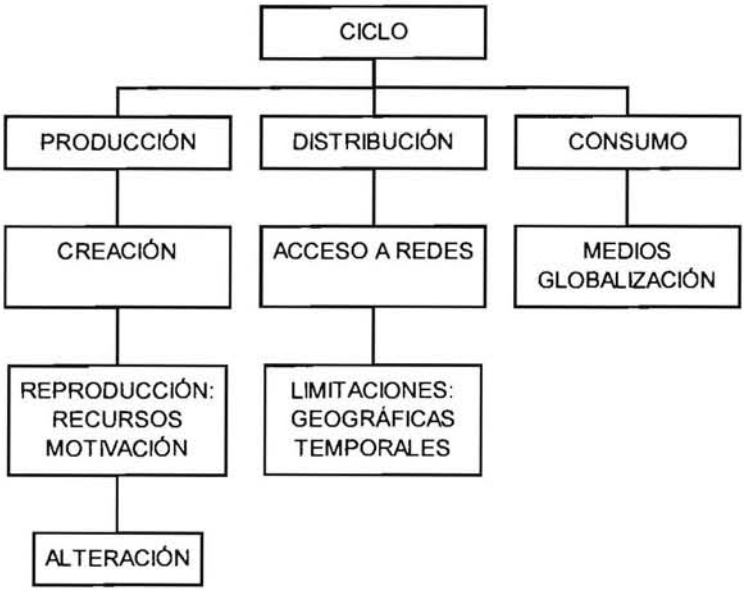
MATERIAL	LÍNEA /DESCRIPCIÓN	MÍNIMO	MÁXIMO
Cerámica	Cerámica negra	1,5	80
Cerámica	Marmolina (San Juan de Limay)	2	150
Cerámica	Barro (San Juan de Oriente y La Paz Centro)	1,5	35
Cerámica	Utilitaria (por La Paz)	2	80
Cerámica	Yaoska (ornamental/utilitaria)	1	25
Corteza, Madera/ Cerámica	Artes del baúl	5	200
Pita/Palma	Ornamentos	4	15
Penca	Sombreros/ornamentos	20	50
Madera Balsa	Ornamentos (Solentiname)	2	25
Madera/Rattan	Muebles rústicos	20	400
Madera	Juguetes	2	10
Madera	Ornamentos/utilitaria	4	70
Pluma de ave	Ornamental	8	35
Textiles	Varios (utilitario)	8	35
Textiles	Hamacas	20	80
Textiles	Camisetas (pintadas)	5	
Cuero	Varios (utilitario/ornamental)	5	120
Mármol	Varios (ornamental)	20	400
Hierro	Utilitario	20	400
Aluminio	Manualidades (repujado)	5	250
Coral negro	Joyería	3	50
Carey	Joyería	2,5	20
Papel	Postales	1	—
Tela/óleo	Cuadros	7	50

En el país existen unos 2,000 talleres —pequeñas y medianas empresas— de producción de bienes de arte tradicional (artesanías). Conforman un grupo meta para beneficiarse del Programa de Apoyo a la Pequeña y Mediana Empresa.

Estrategia del programa de acción-pequeña y mediana empresa

La generación de empleos productivos y sostenibles promoviendo la formulación y desarrollo de ideas de negocios, que den como resultado la conformación de microempresas en áreas que tengan un impacto económico y social en la comunidad.

CICLO VITAL DEL ARTE TRADICIONAL



Siguiendo el modelo, a los beneficiarios seleccionados se les facilitarán los instrumentos, medios y mecanismos necesarios para la puesta en marcha de sus negocios, cuyos componentes se detallan más adelante. Este modelo supone la existencia de infraestructuras debidamente acondicionadas para que varias iniciativas empresariales puedan simultáneamente realizar operaciones de producción.

Estos centros funcionan al mismo tiempo como escuelas-talleres, brindando oportunidades no sólo a los que dominan una técnica determinada; sino también, a los que desean capacitarse para incursionar en esos campos a través de una dinámica continua de aprender-haciendo.

Apoyar colocando a disposición recursos humanos e infraestructura, estimulando el surgimiento de empresas modernas y competitivas capacitadas tanto tecnológica como gerencialmente.

En términos generales se persiguen los siguientes objetivos:

- Contribuir a la generación de empleos productivos y sostenibles.
- Apoyar técnica y gerencialmente.
- Optimizar y reducir costos.
- Acelerar la consolidación de empresas, ayudándolas a superar más rápidamente las barreras técnicas, gerenciales y de mercado.

Componentes del programa de acción

Acceso a medios de producción

El programa financia la adquisición de bienes de producción, facilitados a los beneficiarios mientras establecen ahorros, a partir de los ingresos generados por sus actividades, con miras a crear las microempresas con sus propios medios.

Se pretende que la inversión inicial en términos de activos fijos, beneficie que se obtendrían bajos costos por empleos generados, y una favorable relación costo/beneficio del programa en general. Los costos de producción y demás gastos operativos directos e indirectos en que se incurriesen como resultado de la labor productiva, son asumidos por cada una de las microempresas.

Acceso a capital de trabajo

Se establece un fondo rotativo (en fideicomiso) administrado por una institución competente para adquirir la materia prima e insumos que requieren para desarrollar los bienes y servicios que ofertarán al mercado.

De cara a la sostenibilidad del Programa, este financiamiento entregado a los beneficiarios es recuperable; en condiciones de fomento, con tasas de interés y plazos concesionales. El monto promedio por empresa es US$ 3.000.

Capacitación y asistencia técnica-productiva

Comprende tanto la capacitación pre-vocacional, como la asistencia a brindarse para el diseño de nuevos productos, establecer mejoras productivas, el control de la calidad de los mismos, el empleo de tecnologías amigables con el medio ambiente, etc. Las capacitaciones estarán en dependencia de las características de la población meta (nivel de conocimientos, ocupación, edad, sexo, etc.).

Asistencia en gestión empresarial

Una condición para la sostenibilidad del programa, es desarrollar en los beneficiarios una cultura empresarial, elemento vital que marca la diferencia entre el productor y el empresario propiamente dicho, y que es la principal causa de la alta tasa de mortalidad de las microempresas.

Asistencia técnica para guiar y orientar la gestión empresarial de cada idea de negocios, en términos de mercadeo, administración, gerencia, etc., garantizando con ello, un eficiente uso de los recursos.

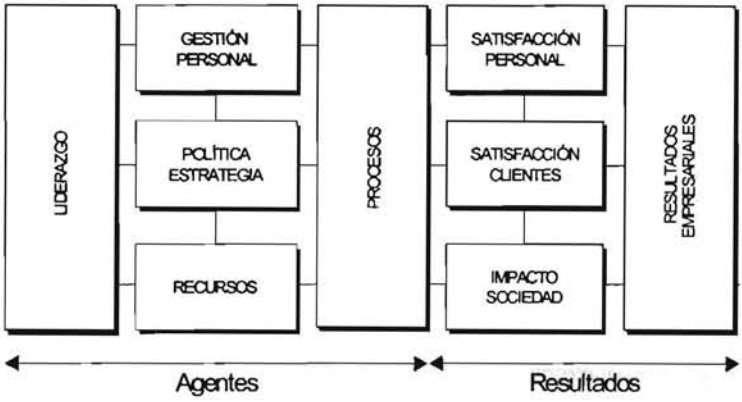
Algunos conceptos utilizados

El Modelo Europeo de Excelencia Empresarial de la EFQM

Naturaleza del Modelo Europeo

El Modelo Europeo de Excelencia Empresarial de la EFQM consiste en un conjunto de criterios de excelencia en la gestión que abarcan todas las áreas del funcionamiento de la compañía: Liderazgo, Política y Estrategia, Gestión del

Personal, Gestión de los Recursos, Gestión de los Procesos, Satisfacción de los Clientes, Satisfacción del Personal, Impacto Social y Resultados Empresariales.



Se trata de un modelo no prescriptivo, cuyo concepto fundamental es la auto evaluación basada en un análisis detallado del funcionamiento de la gestión de la compañía y su comparación con los criterios del modelo[1].

En consecuencia, su aplicación se basa en dos acciones fundamentales:

- Comprensión profunda del modelo por parte de todos los niveles de la empresa que vayan a participar en el proceso de auto evaluación.
- Evaluación de la situación en cada una de las áreas.

Barreras de acceso a mercados

- Economía de escalas.
- Diferenciación del producto o servicio.
- Acceso a los canales de distribución.
- Requisitos de capital.
- Política gubernamental.

[1] Esto no supone una contraposición a otros enfoques (normativa ISO, normas industriales específicas, etc.), sino más bien la integración de los mismos en un concepto más amplio y completo de gestión.

Economías de escala

- Utilización total de la capacidad instalada para la diversificación de productos, lo que reduce los costos de operación.
- Utilización de los subproductos.
- Empresas de integración vertical, y el mercado local produce sólo para consumo interno de las otras empresas.

Diferenciación del producto

- Identificación de origen y lealtad.
- Publicidad.
- Servicio al cliente.
- Diferencias del producto.
- Primero en el mercado.

José Prego. Nacido en Granada, Nicaragua, 1953. Consultor en proyectos económicos y sociales, escritor e investigador. Director General de Artes Escénicas en el Ministerio de Cultura de Nicaragua desde 1980 a 1983. Vicepresidente de la Asociación de Trabajadores de Cultura 1980-1986.

LA CINEMATOGRAFÍA Y LAS ARTES AUDIOVISUALES EN NICARAGUA

Florence Jaugey

Frank Pineda

Antecedentes

Al finalizar la década sandinista, el Instituto Nicaragüense de Cine (INCINE), una institución creada a raíz de la revolución como un instrumento de propaganda, pero que fue también un formidable bastión experimental donde se formaron la mayoría de nuestros cineastas, se desarticuló. Para ese entonces INCINE mantenía una producción anual con un promedio de 12 películas de diferentes géneros y duraciones, contaba con un presupuesto del Gobierno asignado a la producción y estaba dotado de equipos cinematográficos en buenas condiciones. Ante la falta de interés de los Gobiernos subsiguientes para seguir apoyando el cine, no se renovó el presupuesto para mantener esta institución y el Instituto de Cine desapareció en 1993. Como consecuencia, los equipos cinematográficos como cámaras, lentes, grabadoras, mesas de edición, etc., que requieren de cuidado y mantenimiento, se fueron deteriorando o se perdieron en los traslados a otras instituciones y en los cambios de gobierno. La mayoría de los cineastas se dedicaron a otros oficios o encontraron a través de la publicidad y del vídeo una forma de seguir trabajando en una área cercana. Los jóvenes becados en escuelas de cine en el extranjero regresaron al inicio del 90 para asistir a la desaparición de la institución que los había mandado a estudiar. Algunos se integraron a las agencias publicitarias o crearon empresas de producción de comerciales, otros trabajan con canales de noticias o con agencias internacionales, otros se fueron del país. Hoy en día, si no fuera por las iniciativas aisladas de algunos cineastas independientes, el cine nicaragüense ya hubiera desaparecido del panorama cultural.

Situación actual

Estos últimos diez años, gracias al esfuerzo de los cineastas independientes se han podido realizar alrededor de unos veinte proyectos audiovisuales de creación original de diferentes géneros y formatos: documentales y cortos de ficción, en 16m, 35 mm. o vídeo. Muchas de esas producciones fueron galardonadas en varios festivales y difundidas en canales de televisión a nivel internacional, lo que comprueba la calidad y el nivel profesional de dichos trabajos. Nicaragua es el país centroamericano cuya producción ha tenido mayor relevancia internacional por el sello de autenticidad y originalidad que lo caracteriza. Sin embargo, a pesar de esos éxitos no hemos logrado que las autoridades del Instituto de Cultura incluyan cualquier tipo de incentivo para el Séptimo Arte dentro de su política cultural y la cinematografía está ausente del presupuesto nacional de la cultura. La Cinemateca Nacional está cerrada y con costo se mantiene el Archivo Histórico en condiciones de conservación.

No hay incentivo ni reconocimiento a la producción nacional

Estamos conscientes que los presupuestos nacionales asignados a la cultura en nuestras regiones son muy reducidos, y que el cine, por ser a la vez arte e industria es muy caro. La solución no es subvencionar la cinematografía como en los años de la revolución, pero sí crear mecanismos a través de leyes y de obligaciones fiscales que permitan crear un fondo de fomento a la cinematografía que sirva de impulso a la producción audiovisual.

A pesar del reconocimiento que nuestras producciones tienen en el extranjero, los cineastas independientes no hemos logrado que se nos considere como profesionales a nivel nacional y que se nos de oportunidad de desarrollar nuestro talento de forma lucrativa. Somos a menudo contratados por canales de televisión y productores internacionales, vendemos nuestros productos a canales extranjeros, estamos presentes en las pantallas de Cannes y de Berlín donde ganamos reconocimientos internacionales, pero el Gobierno y las empresas privadas siguen dudando de nuestro profesionalismo y prefieren contratar personal extranjero para realizar sus materiales audiovisuales.

Se valora mejor lo que viene de afuera y no existe la preocupación de parte del Gobierno y de las empresas nacionales de televisión de invertir en la producción local. Fuera de los noticieros o de algunos programas de juegos o variedades no existe ningún programa de tipo serie o ficción, producido en Nicaragua. Toda la programación, esencialmente series norteamericanas y telenovelas es importada y viene enlatada.

Esta actitud no favorece a los profesionales del audiovisual que con dificultades logran ejercer sus oficios de forma lucrativa.

Dependientes de la cooperación internacional

Los profesionales del cine somos totalmente dependientes para montar nuestras producciones del apoyo de la cooperación internacional y de las ONGs. Sin el apoyo económico que nos han brindado varios organismos de cooperación estos últimos diez años hubiéramos desaparecido y con nosotros una cierta mirada hacia nuestra realidad.

Esta cooperación es valiosa pero no corresponde a un esquema profesional tradicional de producción. Prueba de ello es el asombro de los profesionales al leer los créditos de mi último documental en un festival en París: "Explíqueme por favor ¿cómo es eso que la Embajada de Dinamarca en Nicaragua financió su película?". La mayoría de los trabajos audiovisuales internacionales son producidos por canales de televisión o por productores que trabajan con esos canales y con fondos de los gobiernos asignados a la creación audiovisual. En Nicaragua nos lanzamos a la conquista de los mercados internacionales con un modo de producción totalmente artesanal. Los presupuestos que manejamos son equivalentes a la mitad de lo que valdría el mismo producto en Europa, y por ser tan modestos no nos permiten salir del marco del documental o del cortometraje. ¿Cómo imaginar producir un largometraje de ficción de esta manera?

Depender de las ONGs, significa también mantenemos dentro de un cierto tipo de enfoque y tener una producción esencialmente de carácter social, respetando unas normas que corresponden a las políticas de desarrollo vigentes, lo que a veces no nos ayuda a adecuarnos a las normas comerciales internacionales: duración, enfoque, estilo, etc. Internamente, se nos acusa de ser subversivos o de tener una visión pesimista de la realidad, de difundir en el exterior una imagen negativa de Nicaragua basada en la pobreza y sus consecuencias. Creo que parte de nuestra misión, es llevar una mirada crítica sobre nuestra sociedad y dar a conocer nuestra realidad con honestidad. Pero también para poder romper con los estereotipos que nos asedian, tenemos que diversificar nuestra producción. Somos conscientes que si queremos llegar a un público masivo, no podemos obviar que las producciones audiovisuales son también fuente de diversión y recreación para el público. Desgraciadamente, no existe ninguna producción de entretenimiento de calidad producida por los canales de televisión nacionales. Las únicas series que se producen, son nuevamente subvencionadas por fondos de la cooperación y tratan temas sociales (ejemplo *Tita Ternura*). Ni hablemos de la pantalla grande; no se ha producido ningún largometraje de producción nacional desde 1988 y la programación de nuestras salas de cine sigue siendo norteamericana en su 90%.

Tener acceso a las pantallas nacionales

Cuando en otros países las empresas televisivas compran nuestras producciones, aquí nos encontramos en la situación de tener que pagar para poder acceder a un espacio televisivo. Existe una ley de protección a los artistas nacionales que estipula de forma muy abstracta que se tiene que presentar un cierto porcentaje de producciones nacionales a través de los medios de comunicación, pero no es aplicada y además este texto no contempla en ningún momento el hecho de que las obras presentadas tienen que ser adquiridas por el difusor. Lo que significa que si queremos que el público nicaragüense vea nuestras producciones, tenemos que pagar o en el mejor de los casos regalar nuestro trabajo. Últimamente hemos logrado que las salas de cine acepten proyectar nuestros cortometrajes antes de los largos en sus programaciones, lo que consideramos como un logro a pesar de no recibir ninguna remuneración a cambio.

Esta situación obviamente no nos favorece y no estimula la producción ya que a pesar de no poder contar con ningún incentivo o subvención, tampoco podemos esperar ser retribuidos por nuestro trabajo. Esto obliga a muchos cineastas a dedicarse a otras actividades para subsistir o a trabajar de lleno en empresas de publicidad alejándolos así de un modo de expresión más creativo y artístico.

Formar una nueva generación

Los profesionales del cine y del audiovisual que actualmente trabajan en esta disciplina fueron en su gran mayoría formados a través del desaparecido Instituto Nicaragüense de Cine, aprendiendo en el terreno o gracias a becas y seminarios que les fueron dados en Francia, Cuba, Bulgaria, etc. Hoy en día todos tienen entre 30 y 45 años y no existe ninguna posibilidad de aprender el oficio para los jóvenes que quisieran optar por esta profesión.

No hay escuela nacional ni programas de becas impulsados por el Ministerio de Educación y Cultura para ir a estudiar en las escuelas de cine en el extranjero. El apoyo que brinda el Gobierno español a través de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) y su programa de becas para la formación audiovisual ha favorecido a algunos de nuestros colegas ya formados en escuelas extranjeras. Desgraciadamente estas becas se dirigen solamente a jóvenes profesionales que ya tienen una cierta experiencia y formación y quieren perfeccionarse en una de las disciplinas del audiovisual.

Los jóvenes que quieren empezar tampoco tienen la posibilidad de formarse en el terreno ya que nuestra capacidad de producción es muy limitada al igual que nuestros presupuestos. Los profesionales formados en los tiempos de INCINE han tenido la oportunidad de tener una escuela, pero también se integraron a los equipos de filmación de varios largometrajes de ficción producidos por firmas internacionales y filmados en Nicaragua por prestigiosos directores extranjeros. Estas experiencias profesionales han incrementado sus conocimientos y niveles de exigencia. Muchos jóvenes que se dedican ahora al vídeo, no tienen noción de lo que es el lenguaje cinematográfico o de cómo usar una cámara de cine, o lo que implica la filmación de un largometraje. Una persona formada únicamente a través del vídeo y de la publicidad encontrará difícilmente su lugar en este tipo de rodaje o solamente en puestos muy subalternos.

Sin embargo de qué sirve apoyar la formación de futuros profesionales de la imagen y del sonido si al finalizar sus estudios no tienen oportunidad de encontrar trabajo en este rumbo. Si no hay producción ¿para qué formar profesionales? Pero si no hay profesionales ¿cómo producir? Es un círculo vicioso, producto de una falta de política cultural y medidas económicas que le den su lugar a la producción cinematográfica y la reconozcan por lo que es: un arte y una industria.

Un arte y una industria

Para crear una obra, un pintor necesita un lienzo, colores, una buena luz y claro, inspiración y talento. Nosotros para crear una obra cinematográfica aun muy modesta necesitamos un ejército de artistas y técnicos, camiones de aparatos y equipos sofisticados, laboratorios en el extranjero, etc. Nuestra creatividad depende del esfuerzo común de muchos profesionales, artistas y técnicos, y de un aporte tecnológico muy costoso. Esto hace del Séptimo Arte el arte más costoso. Pero también es el arte más rentable. Hollywood es una de las mayores fuentes de beneficios en la economía norteamericana. Nuestros Gobiernos deberían considerar este aspecto, y analizar las ventajas que podrían sacar de una producción cinematográfica activa: más empleos, más inversión extranjera, repercusiones en el sector turismo, repercusión en los otros sectores artísticos, proyección de nuestros valores culturales y de nuestra identidad nacional, entre otras.

Cultivar el gusto del público hacia sus propios valores

El cine es el reflejo de una sociedad, de una cultura, de la forma de ser y de vivir de cada pueblo. Aquí los modelos que se proyectan son norte o

latinoamericanos. El nicaragüense no tiene cultura audiovisual propia. Nunca se ve retratado en la pantalla fuera de los noticieros informativos, de los programas sensacionalistas o de los juegos televisivos, únicos programas que se producen internamente. Casi no se han producido ficciones basadas en la realidad nicaragüense o centroamericana y cuando se hacen, la mayoría son realizadas por directores extranjeros que tienen forzosamente una visión externa de nuestra cultura.

Tenemos que crear un cine popular si queremos rescatar nuestros valores. Un cine que de forma cómica, romántica o trágica refleje las preocupaciones, los gustos, la forma de ser y de hablar de los espectadores, como el cine cubano o el cine mexicano con el que los centroamericanos se han identificado porque refleja una realidad no tan alejada de la suya. Pero ¿porqué no pensar en un Cantinflas nica? O ¿acaso se nos ha olvidado que la picardía y el sentido del humor son partes esenciales del ser nicaragüense? Tampoco olvidemos el factor económico. *Alcino y el Cóndor* película de producción nicaragüense filmada en 1981 fue más taquillera en todo Centroamérica que las producciones internacionales que se presentaban en los cines al mismo tiempo. Esto demuestra el interés y la curiosidad del público hacia una producción que refleje su identidad.

Sin una política de incentivo a la producción, quedaremos siempre dependientes de los modelos extranjeros porque nunca lograremos alcanzar el nivel de profesionalismo y de perfección que implica producir un cine nacional.

Desarrollar una política regional

Nuestros países centroamericanos por sus tamaños y situaciones económicas no están en capacidad de desarrollar cada uno, una industria cinematográfica propia. El futuro de la producción audiovisual del istmo pasa por una política regional que impulse la producción centroamericana creando leyes, acuerdos, infraestructuras, medios de formación, políticas de difusión, toda una serie de medidas comunes que beneficien a cada uno de nuestros países. Creo que solamente así, uniendo esfuerzos, recursos e intereses podremos alcanzar un nivel profesional que garantice una producción audiovisual realmente competitiva a nivel internacional.

Incentivar la producción: medidas impulsadas por la Asociación Nicaragüense de Cinematografía (ANCI)

Los cineastas independientes, ante la falta de interés de los sucesivos Gobiernos hacia nuestro trabajo, hemos tomado algunas iniciativas que desarrollamos a través de la Asociación Nicaragüense de Cinematografía. Estas iniciativas fueron respaldadas por la cooperación de los Países Bajos gracias al aporte económico de la Fundación Hivos.

Las actividades que hemos impulsado son:

- Anteproyecto de Ley Cinematográfica. Tiene como propósito dejar establecido un marco institucional que permita el apoyo y el fomento a la actividad cinematográfica, no sólo de parte del Estado sino también de otros sectores económicos afines a nuestra actividad. La elaboración de una Ley de Cinematografía vendrá no sólo a establecer un fondo de fomento a la

producción, sino que también dejará ordenado y regulado todo lo relativo a la actividad de producción, distribución y exhibición cinematográfica en el país. Este anteproyecto de Ley está en proceso de introducción en la Asamblea Nacional.

- Organización de la Primera muestra centroamericana de cine y vídeo y del Primer encuentro de creadores, productores y promotores audiovisuales.

Esta manifestación tuvo lugar en la Casa de los Tres Mundos en Granada del 4 al 7 de noviembre de 1999. En la realización de este evento se logró recopilar material fílmico de la producción centroamericana de mayor relevancia y reunir a las más destacadas personalidades del ámbito de la creación artística y cultural del istmo, con la participación también de múltiples personalidades a nivel internacional. En esta oportunidad pudimos por primera vez, conocer y analizar nuestra producción centroamericana y encontrarnos con nuestros colegas de la región.

- Creación de un Fondo de Apoyo a Producciones Nacionales.

Las producciones favorecidas por este fondo son las siguientes:

Cinema Alcázar. Cortometraje en 35 mm. Realización Florence Jaugey. Producción Camila Films, 1997.

Oso de Plata y Premio del Jurado Ecuménico, Festival de Berlín, 1998.

Premio Cacho Pallero. Mejor corto latinoamericano, Festival de Huesca, 1998.

Premio Pitirre. Mejor documental, Festival Cinemafest, Puerto Rico, 1998.

Nicaragua, tierra de oportunidades. Documental, vídeo. Realización Fernando Somarriba. Producción Centro de Exportaciones e Inversiones de Nicaragua CEI, 1998.

Programa de atención integral a la niñez nicaragüense (PAININ). Documental, vídeo. Producción Luis Fuentes, 1998.

Nicaragua produciendo en el año 2000. Documental, vídeo. Realización Fernando Somarriba. Producción Centro de Exportaciones e Inversiones de Nicaragua CEI, 1999.

El día que me quieras. Documental, vídeo de 61. Realización Florence Jaugey. Producción Camila Films, 1999.

Selecciones Festivales 2000: FIPATEL, Biarritz, Francia. Festival *Cinema du Réel*, París, Francia. Festival de Cartagena, Colombia. Festival Latinoamericano de Providence, EE.UU. Muestra Internacional de Cine de Mujeres, Festival de Cannes, Francia. Festival de Málaga, España. Festival Contra el Silencio..., México. Festival Films du Monde Montréal, Canadá. Festival Latinoamericano de Biarritz, Francia. Festival Latinoamericano de Trieste, Italia.

Blanco Organdí. Cortometraje en 35 mm. Realización María José Álvarez y Martha Clarissa Hernández. Producción Luna Films, 2000.

Selección Festivales: Cartagena, Colombia. Festival de cortometraje de Huesca, España. Festival Latinoamericano de Cine de Biarritz, Francia.

- Realización de un concurso nacional de guiones y proyectos audiovisuales.

Este proyecto tiene como propósito incentivar la producción nacional garantizando la producción anual de un cortometraje de ficción, a través de un concurso cuyo premio garantice la producción del proyecto elegido. La convocatoria se publicará a finales del año 2000.

Florence Jaugey. Nacida en Niza, Francia en 1959. Actriz, directora, productora y guionista. Ha dirigido, producido y escrito el guión de tres cortometrajes de ficción, diez documentales y varios programas de televisión, vídeoclips y anuncios publicitarios. Premios en los festivales de Berlín (Oso de Plata al mejor cortometraje, 1998), Huesca, Biarritz y San Juan de Puerto Rico, entre otros. Fundadora de la productora cinematográfica nicaragüense Camila Films.

Frank Pineda. Nacido en Estelí, Nicaragua, 1956. Miembro fundador del Instituto Nicaragüense de Cine (INCINE). Ha participado en más de 80 realizaciones cinematográficas en diversos formatos. Cofundador de Camila Films. Presidente de la Asociación Nicaragüense de Cinematografía (ANCI) en 1996.

ANÁLISIS DE LA PROBLEMÁTICA DE CARA AL MERCADEO, EL CONSUMO Y LA DISTRIBUCIÓN DE BIENES CULTURALES EN NICARAGUA

Engel Ortega

Para iniciar este análisis, es necesario hacer un rápido recuento de los bienes culturales que en la actualidad pueden ser además de distribuidos, comercializados y consumidos a nivel nacional y masivo: artesanías, arte gráfico (pinturas, fotos, posters), libros, revistas, música (casetes, discos compactos, vídeos musicales), conciertos (música, danza), audiovisuales (televisión, cine).

Una referencia idiosincrásica

En la historia de la cultura nicaragüense, con la salvedad de la década de los ochenta (que en la práctica fue un período de despertar de las expresiones artístico-culturales y de efervescencia nacionalista), el producto nacional ha sido siempre desplazado y opacado por los productos extranjeros que nos llegan a través del *Main Stream*. Éste es un fenómeno socio-cultural que no afecta o ha afectado solamente a Nicaragua, sino que es un mal que aqueja a los países del tercer mundo.

Esta preferencia por los productos extranjeros tiene alguna lógica. De alguna forma, estos productos que son expuestos al público masivo, están mejor presentados y cuentan con programas de promoción que logran la preferencia de la población sin mayor esfuerzo, y la verdad es que aunque no estén tan bien presentados o no estén muy bien promocionados, el mero hecho de consumir productos extranjeros, culturales o no, supuestamente dan un estatus que todos quieren alcanzar.

Hablando del consumo de bienes de cultura popular, como tradicional, existe una práctica constante y gratuita de los medios de comunicación para promocionar, premiar y estimular al producto extranjero, sobre el nacional. Citaremos un ejemplo: en un diario local hace algunos días apareció un reportaje periodístico titulado: "Homenaje a Carlos Gardel en Bogotá", me dije, ¿me equivoqué de periódico, o estoy en Buenos Aires? Mientras tanto, los artistas, productores y promotores de bienes culturales tienen que hacer grandes esfuerzos para lograr una atención adecuada de los medios para la divulgación de los mismos... estamos en Nicaragua, y seguramente que había al menos una docena de reportajes nacionales más importantes y de más relevancia para la población, que el periodista y la dirección del diario obviaron. Pero esto es una simple muestra de cómo nacemos besando cualquier cosa que venga detrás de las fronteras, cuando adentro tenemos tesoros incalculables.

Esta práctica ha calado profundamente en el "gusto cultural" del nicaragüense, llevándolo a pensar que la cultura nacional es inferior, de menor calidad y menos importante que la cultura internacional, lo que también significa, no consumirla.

Este hecho se refleja tanto en las cifras de consumo (compra y venta) de bienes culturales importados, como en el apoyo que tanto Gobierno como

empresa privada da a las exposiciones de las expresiones culturales internacionales en comparación con el que le dan a las nacionales, por lo tanto, la preferencia que existe a todo nivel social o económico ante los bienes culturales nacionales es aplastante.

La cultura nacional figura más como un icono, que como pieza del engranaje fundamental en el desarrollo de una sociedad moderna.

A la fecha ha sido imposible convencer tanto a Gobierno como empresa privada, que la cultura nacional, y por lo tanto los bienes que se derivan de la misma, pueden formar parte del engranaje económico global. En algunos encuentros, hemos citado la experiencia de otros países (México, Brasil, Cuba, Argentina) y de sus buenos resultados, y cómo las legislaciones de estos países protegen, estimulan, promueven y exportan la producción de bienes culturales, y cómo sí generan divisas para el país, y cómo sí generan empleo y crean actividad comercial, sin embargo, no hay pasos reales para iniciar un proceso de industrialización de los bienes culturales nicaragüenses, como un proyecto permanente, tanto Estado como ONGs, experimentan, evalúan y deciden.

Esto significa que la inversión en la producción de bienes culturales es nula, salvo en el caso de las artesanías, que por su rápido movimiento en el mercado, ha atraído la atención de algunos organismos del Estado, quienes ejercen un papel de divulgadores y facilitadores, más que de inversionistas a mediano o largo plazo. Además, el apoyo al desarrollo de productos culturales encuentra la barrera del financiamiento y desinterés en el medio empresarial formal.

En realidad, la problemática de mercadeo, distribución y consumo, es un círculo vicioso que no encuentra, ni encontrará salida, en tanto el país y los productores de bienes culturales no cuenten con la infraestructura necesaria, pero sobre todo, mientras no se cambie la mentalidad en el nicaragüense de que la cultura nacional, sea tradicional o popular, es valiosa y forma parte de una u otra forma del desarrollo integral del nicaragüense hacia el alcance de la independencia intelectual y económica, y que es además, patrimonio de las generaciones venideras.

Este rasgo idiosincrásico, sin duda alguna afecta directamente a lo que en materia de consumo masivo de bienes culturales nacionales se refiere.

Enumeremos ahora los principales ejes de la problemática de producción, distribución, mercadeo y consumo de los bienes culturales nacionales.

Costos

Iniciemos en la raíz del problema: ¿Cómo producir bienes culturales y mercadearlos de manera independiente, cuando el margen entre los costos de producción y las proyecciones de beneficios es tan estrecho? ¿Cómo producir en volumen, si la capacidad de recuperación depende tanto del poder adquisitivo de la población, como de la atmósfera política de la coyuntura? ¿Cómo competir entonces, con las empresas transnacionales y sus bajos costos de producción?

No es, ni será tan fácil ganar la carrera del mercado de los productos nacionales, con tan desventajosas condiciones. Por muchos años, los creadores de bienes culturales, léase artistas, han venido desarrollando sus diferentes obras a través de esfuerzos propios o agrupados en colectivos en donde al fin y al cabo lo que queda es repartir migajas. Sin el apoyo serio tanto del Estado como de la empresa privada, el camino se hace más lento.

Otro gran obstáculo es no contar ni siquiera a nivel centroamericano, con fábricas de insumos para la producción de bienes culturales. Esto nos lleva a tener que contratar o comprar a compañías remotas, incrementando más aún el costo de la producción. Por ejemplo, para fabricar discos compactos, la fábrica más cercana está en México. Y aún así comparando el precio de fabricación de estas fábricas en México con las fábricas que existen en Miami, Estados Unidos, resulta más barato contratar estas compañías en Florida.

Poder adquisitivo

Por otro lado, el poder adquisitivo de la mayoría de la población nicaragüense es un elemento determinante de cara a un efectivo mercadeo del producto cultural, y está tremendamente ligado a las prioridades de las necesidades familiares, en donde los productos culturales llevan la peor parte.

El problema del poder adquisitivo afecta también a los productores de bienes culturales, que ya hemos dicho, en su mayoría, son productores independientes, pero pese a esta condición generalizada, a éstos les toca pagar los costos reales de los materiales, accesorios o implementos técnicos, para la producción de los bienes culturales. Esta experiencia, en sus resultados finales, merma las posibilidades de mantener una línea de producción constante y sistemática, y retrasa el ciclo natural de una producción saludable.

De alguna manera, gracias a la ayuda de organismos internacionales, algunas agrupaciones de artistas/artesanos, han encontrado apoyo para poder llevar a cabo sus diferentes producciones de manera subsidiada, sin embargo la tendencia frente a la globalización ha sido canalizar estos recursos hacia el Estado, quien prioriza sus estructuras y actividades en su programa de gobierno, con trasfondo político.

Por otro lado, no podemos hablar de proyectos de comercialización de bienes culturales con fondos revolventes o proyecciones de autosostenimiento cortoplazistas, 6 o 10 años no son suficientes para cambiar esta situación histórica.

Organismos independientes como la Asociación de Promotores de la Cultura (APC) y la Asociación de Cantautores Nicaragüenses (ASCAN), llevan ya varios años haciendo esfuerzos por incentivar, promocionar, divulgar y comercializar productos culturales, principalmente a nivel interno del país y especialmente en las poblaciones rurales. Producto de esta práctica constante a través de las Casas de Cultura, se ha logrado crear un pequeño pasillo en donde transitan diversos productos culturales (desde artesanías, mueblería, conciertos, discos, libros, etc.) que tienen contacto directo con la población masiva. Pero éste es un caso particular y no la generalidad de lo que sucede realmente con el resto de productores de bienes culturales.

Calidad

En una gran parte de los casos, esta situación conlleva entonces, a que los artistas/artesanos tengan que ceder en la calidad de presentación de sus productos para obtener alguna ganancia, (fortaleciendo a fin de cuentas, la mentalidad de que lo nacional es inferior), pese a que en esencia, los productos tengan una gran calidad y que el meollo del asunto sea una cuestión de desarrollo. No es la generalidad, pero sí la mayoría de los casos.

Por otro lado, existen bienes culturales de calidad competitiva a nivel internacional que se desperdician o no se explotan debidamente, por la falta de canales efectivos de distribución y promoción.

Distribución

Canales

Introducir los bienes culturales dentro del sector comercial establecido ha sido un reto que aún no logra frutos significativos. ¿Qué sucede? En primer lugar, los establecimientos comerciales quieren obtener los productos nacionales al precio que consiguen los productos internacionales, cuando se trata de bienes materiales, sin consideración alguna en cuanto al volumen de producción. En segundo lugar, contradictoriamente, cuando hay que pagar por bienes culturales de ejecución, subvaloran el producto nacional drásticamente, comparándolo con la "calidad" de los productos de ejecución internacionales. Aplicándolo a la música nacional, esto significa que tenemos que vender nuestros discos compactos a precio al por mayor, que las compañías internacionales ofrecen a los establecimientos comerciales, (y que es muy bajo por cierto, dada su cantidad de producción), y sin embargo, cobrar una décima parte de lo que cobran las agrupaciones musicales extranjeras que son contratadas para presentarse en el país. Esto no estaría mal, si hubiese además de un programa de promoción de bienes artísticos internacional, acuerdos bilaterales de reciprocidad, en cuanto a remuneración e introducción de productos se refiere, pero no es el hecho.

Resultado de esto, es que los artistas de la música prefieren vender sus productos a granel y obtener ganancias a mediano plazo, que acortar sus ganancias a la mínima expresión sin posibilidad alguna de lograr el refinanciamiento de futuras obras o bienes, o como le queramos llamar.

Estos parámetros marcan una competencia desproporcionada y desigual que reduce la exposición de los bienes culturales a nivel masivo y adquisitivo. A fin de cuentas, es la población la que lleva la peor parte al no poder gozar de sus propias expresiones artísticas.

De la misma forma no se han creado los canales necesarios que logren colocar la producción de bienes culturales a nivel internacional con fluidez y constancia.

Los derechos de autor

Sin embargo, uno de los principales problemas para la comercialización de los bienes culturales ha sido y sigue siendo, la aplicación de los derechos de

autor en nuestro país. Los bienes culturales son productos intelectuales, por lo tanto para su desarrollo, deben contar con el proceso natural de producción como cualquier otro producto, y estar protegidos. Reiteramos la apreciación de un ciclo, un círculo lógico en donde los bienes culturales llegan al autofinanciamiento y al soporte sostenido mediante los canales normales de mercadeo como cualquier industria, con el respaldo de la Ley. Esto implica creaciones de empresas que se dediquen a vender el producto cultural, a organismos estatales o no, encargados de una constante renovación, promoción y difusión de los bienes culturales.

La Ley de Derechos de Autor y sus conexas, de alguna manera plantean la necesidad de premiar los bienes culturales nacionales por encima de los extranjeros, y dar y recibir a cambio el real valor de estos productos. De la misma manera, perfila obtener alcances de reciprocidad para un mejor tratamiento de los bienes culturales a nivel internacional.

Concluyo esta exposición resumiendo:

Si tratamos la producción de bienes culturales en Nicaragua de la misma manera que tratamos cualquier otro producto de uso masivo, los resultados van a ser, la creación de un real mercado para los mismos y el consumo sistemático que permitirá completar el ciclo de la producción.

Nota final

Quizás para algunos el enfoque y planteamiento de la problemática resulte un poco desordenado, pero la verdad es que hay una concatenación natural del ciclo de producción de bienes culturales que no permite que nos refiramos a un factor sin referirnos a las afectaciones de otros factores sobre el primero. De esta manera se refleja la complejidad de esta situación y la reafirmación de que solamente mejorando en todos estos campos, lograremos un fructífero mercadeo, distribución y consumo de los bienes culturales en Nicaragua.

Engel Ortega. Nacido en Nicaragua en 1964. Cantautor y musicalizador. Coordinador de proyectos de la Asociación de Cantautores Nicaragüenses (ASCAN) desde 1994. Secretario de difusión del Plan para el Desarrollo de la Música en Nicaragua, NORAD, desde 1996.

PANAMÁ

Putulungo, cípulpero (s.f.), Sandra Eleta (Panamá)

LAS POLÍTICAS CULTURALES DE PANAMÁ

Edwin Cedeño

En un marco de integración cultural, el Instituto Nacional de Cultura ha esbozado en este año 2000, un reforzamiento de las políticas culturales ya existentes en el país. Este refuerzo se presenta como una propuesta oficial para estimular el intercambio de ideas y programas perfilados hacia el desarrollo cultural y la tolerancia social.

El Instituto Nacional de Cultura de Panamá fue creado mediante Ley n.º 63 del 6 de junio de 1974 de forma independiente de lo que fuera el entonces Instituto de Cultura y Deportes. El Instituto de Cultura (INAC) es autónomo y descentralizado; mas sin embargo, depende en un 80% del subsidio gubernamental. Esta cifra es mejorada gracias a los esfuerzos de autogestión en lo correspondiente a ingresos generados por la propia institución (alquiler de teatros, producciones artísticas, etc.), por donaciones y por patrocinio o intercambio de servicios.

El INAC cuenta con una estructura que responde al manual de organización pública de la República de Panamá. Administrativamente, está dividido en niveles tales como el directivo, coordinador, asesor, fiscalizador, de apoyo, técnico, ejecutor y operativo; todos ellos conectados a respectivos directores quienes reportan directamente a la Dirección General. El nivel operativo es aquél especializado en el sector cultural, propiamente dicho: Patrimonio Histórico, Educación Artística y Extensión Cultural. Como parte de un programa de actualización, en estos momentos se está realizando un estudio para un mejor funcionamiento de la Dirección de Extensión Cultural el cual pretende bifurcar sus actividades en dos direcciones: las artes y el desarrollo cultural.

En una perspectiva bastante amplia y conciliadora, el Instituto Nacional de Cultura publicó en 1999 un documento donde esboza lineamientos para una política cultural del Estado panameño. Es importante destacar que estos lineamientos son el resultado de una serie de reuniones con diferentes sectores culturales de Panamá y otros tantos que reflejan el resultado de temas tocados en encuentros internacionales de la cultura. En este documento, la problemática de la cultura nacional se presenta en forma de diagnóstico, objetivos, subprogramas y planes de acción.

Las propuestas presentadas fueron estudiadas y revisadas, y dieron por resultado una clasificación de diez aspectos generales, lo cual debe motivar un documento oficial sobre política cultural en Panamá. Algunos de estos aspectos ya han sido replanteados y actualizados tal como lo presentaremos posteriormente. A continuación, presentaremos una síntesis de los diez temas principales contenidos en el documento final donde se esbozan los lineamientos sobre política cultural.

Conservación, difusión, protección y desarrollo del patrimonio cultural

El documento define el patrimonio cultural como la suma de las manifestaciones que expresan la vida de un pueblo, sus modalidades y costumbres, conocimiento y grado de desarrollo artístico, científico e industrial. Divide el patrimonio en dos grandes grupos: tangible o material, el cual es integrado por obras arquitectónicas, plásticas, artesanales, y de uso diario que reflejen la forma como los panameños y panameñas se han ido adaptando a los cambios sociales, económicos, religiosos y políticos.

El otro grupo patrimonial es el intangible. Es aquél que funciona en el tiempo y en el espacio tales como la tradición oral, celebraciones populares, y las expresiones artísticas, entre otros. Los sub-programas planteados como resultado de un diagnóstico en el área patrimonial son: patrimonio documental, bibliográfico y audiovisual; patrimonio artístico; museística; patrimonio histórico y arqueológico; desarrollo institucional; investigación científica; legislación, protección, conservación e inventario.

Es necesario mencionar en este renglón la aparición de nuevas categorías que también forman parte del patrimonio como lo son el paisaje cultural, patrimonio industrial, turismo cultural y más recientemente, el patrimonio subacuático.

Promoción de la lectura y fomento del libro

Se establece que no existen en Panamá estudios o investigaciones que aborden la problemática de la producción, difusión y promoción del libro. El énfasis de este aspecto incide directamente en la literatura de autoría panameña.

Sin embargo, las aseveraciones de este capítulo carecen de indicativos o fuentes de investigación que ayuden a evaluar el problema desde una perspectiva más científica. Este tema, ya replanteado, indica a todas luces que la cultura educativa como fuente de conocimiento necesita ser convocada para tratar el tema con especialistas y realizar un proyecto a largo plazo que permita intervenir positivamente en las causas del problema de la lectura y el libro literario.

Entre los sub-programas de promoción del libro y la lectura se mencionan: bibliotecas; talleres literarios; salas de lectura; ferias de libros; ediciones y publicaciones; incentivos fiscales y arancelarios; becas; proyección a través de los medios informativos.

Cabe incorporar la tecnología computacional como un medio al servicio de la promoción de la lectura y la convocación de las librerías y casas editoriales con el fin de trabajar mancomunadamente.

Cultura y medios de comunicación

Ha quedado establecido en reuniones de especialistas de la cultura el tema de los medios de comunicación masivos en favor de la tolerancia social, diversidad y desarrollo cultural, en lugar de acentuar la violencia, desequilibrio y desigualdad. A pesar de que el Estado panameño cuenta con una emisora de

radio y un canal televisivo, falta todavía la formación de agentes especializados en comunicación cultural y todas sus ramas.

Entre los sub-programas planteados en comunicación cultural se mencionan temas como la legislación, medios impresos, radio, televisión, cinematografía, internet, y redes de comunicación.

Estímulo a la creatividad artística y a la difusión de las artes

Con frecuencia se olvida que la creatividad es una fuerza social, ya se trate de un artista aficionado o de los esfuerzos de una comunidad. Ante esto, es imperativo que la sociedad panameña garantice las mejores condiciones para que pueda surgir y desarrollarse, reafirmando la premisa de que la creatividad cultural es la fuente del progreso humano.

A la fecha, no se ha podido lograr que la creación y manifestación artística sea ubicada en una posición más digna, o al menos sea considerada como una profesión que tiene todo el rigor científico y sensibilidad humanista. En vez de sub-programas, este aspecto plantea una serie de objetivos a tratar tales como el posicionamiento de las artes como instrumentos de estimulación, la promoción amplia y participativa en el hecho artístico, planteamiento legislativo para la obtención de recursos, y el establecimiento de programas de intercambio, entre otros.

Fomento de la identidad nacional e interculturalidad

Siendo Panamá un país signado por la diversidad étnica, cultural, lingüística e histórica, se hace fundamental tratar este tema bajo parámetros de igualdad de condiciones y diversidad cultural. Éste es un tema que para la cultura nacional es de suma importancia, y la misma se mantiene aún en la mesa de discusiones. Sin embargo, se han concretado algunos puntos y esbozado programas y planes de acción específicos, tales como el tema de las migraciones, la cultura indígena, grupos étnicos, y otros referentes a la igualdad de los géneros.

Cultura, medio ambiente y desarrollo sostenible

Este renglón plantea el problema del patrimonio natural y las acciones que el Gobierno panameño ha realizado en aras de intensificar los esfuerzos para la conservación y manejo de los recursos naturales y protección de áreas.

Se propone un trabajo conjunto entre el Instituto Nacional de Cultura, Instituto Panameño de Turismo y la Autoridad Nacional para el Ambiente con el fin de preservar, mantener, revalorizar y promover el patrimonio natural panameño. En una etapa subsiguiente, se haría necesaria la definición de estrategias para el establecimiento de una cultura ecológica y educación ambiental.

Formación de recursos humanos para el desarrollo cultural

Éste es uno de los aspectos más relevantes en el ámbito cultural panameño: la carencia de profesionales científicos de la cultura, la educación cultural y todas las posibilidades enmarcadas dentro de la facilitación cultural. Aunque existen en el país diferentes escuelas de formación artística, ninguna se

dedica a la formación de agentes para el desarrollo cultural. Ya se ha planteado la necesidad de la creación de un fondo de becas para el perfeccionamiento artístico y la posibilidad posterior de establecer centros de documentación para la enseñanza, información, y la investigación de las artes y la cultura. Igualmente se ha planteado la necesidad de actualizar la metodología de la enseñanza de las artes en general.

Gestión cultural y financiamiento

Este aspecto está vinculado al tema anterior de formación de agentes para el desarrollo cultural. Es prioritario retomar el programa de gestión cultural esbozado sobre la base de la participación y la autogestión, en especial en estos momentos que la globalización económica imprime un nuevo sello de intercambio. Entre los sub-programas propuestos como punto de partida, mencionamos por ejemplo las nuevas formas de gestión cultural (patronatos, ONGs), el conflicto entre la centralización y la descentralización cultural, fuentes de financiamiento, incentivos fiscales, entre otros.

Fomento de la cooperación cultural internacional

Ya existen documentos emitidos por la Organización de Las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) donde se enfatiza la importancia de la cooperación internacional. Igualmente existe documentación generada por otros organismos internacionales donde se sitúa a la cooperación internacional como una herramienta eficaz para combatir la ignorancia, la intolerancia y los prejuicios que subsisten en el mundo. Son estos aspectos los que engendran animosidad y obstaculizan los esfuerzos a favor del desarme y el desarrollo, y sobre todo a favor de los principios de la cultura de paz.

Entre los sub-programas esbozados en el documento de lineamientos de política cultural se destaca la creación de redes internacionales, intercambios, asistencia técnica, y la estimulación de convenios y tratados.

Cultura y tecnología en el proceso de globalización

En la medida que el avance tecnológico adquiere mayor importancia en todas las áreas de un país, es necesario que el mismo incluya al sector cultural. En nuestro caso, se están experimentado cambios en el desarrollo económico y tecnológico del país como resultado de la reversión del Canal de Panamá, que constituye nuestro principal recurso económico.

Este acontecimiento requiere un replanteamiento de los modelos hasta ahora en ejecución en Panamá, el cual permita establecer una estrategia para la inserción de los diferentes componentes de la sociedad en aras de obtener una mejor calidad de vida. Frente a esto, los entes culturales deben plantearse el establecimiento de un centro que permita el estudio de la cultura y la tecnología en el proceso de globalización, al igual que promueva la cooperación interinstitucional.

Panamá no escapa de los problemas que la cultura confronta en el resto del globo. Existe en el medio una disociación entre las partes, lo cual inhibe la ejecución de programas culturales. Podríamos resumir que de forma prioritaria,

el país requiere de especialistas en el área de la cultura, para lo cual son necesarios programas de formación que permitan el establecimiento de parámetros afines a la teoría del desarrollo cultural mundial.

Este año, el Instituto Nacional de Cultura ha retomado los lineamientos de política cultural y los ha presentado a la comunidad panameña para estimular la presentación de programas dirigidos fundamentalmente a promover una cultura de paz en un ambiente de tolerancia social. Esta revisión podría ser resumida en los siguientes aspectos:

- Participación activa de todos los sectores culturales del país.
- Actualización y fortalecimiento de las instituciones culturales según las necesidades actuales.
- Incorporación del sector cultural en el sistema educativo y turístico.
- Formación de especialistas culturales y artísticos.
- Sistematización, registro y documentación del hecho cultural.
- Rescate, protección y promoción de bienes patrimoniales.
- Reconocimiento y estimulación de las industrias culturales, medios de comunicación y la tecnología aplicada para el desarrollo artístico y cultural.

Se espera entonces, que como una etapa subsiguiente, estos puntos promuevan la elaboración y presentación de proyectos específicos que propongan programas de ejecución que abarquen los diferentes componentes de la cultura y sus áreas afines.

Edwin Cedeño. Master in Arts por la State University of New York at Albany, postgrado en Desarrollo Cultural en la UNESCO, Venezuela y licenciado en Publicidad en la Universidad de Panamá. Desde 1991 dirige y produce numerosas obras teatrales. Su amplia experiencia en cultura y comunicaciones en el INAC, como coordinador de actividades y proyectos (1991) y en la acualidad como director nacional de Extensión Cultural, además del desarrollo de su carrera como actor, director y productor de proyectos audiovisuales y publicitarios desde los ochenta, avalan distinciones artísticas como el Premio Escenas, al mejor director, 1997 y 1998, entre otras. Actualmente imparte clases de teatro en la Universidad de Panamá.

GESTIÓN CULTURAL PANAMEÑA. COMPENDIO Y COMENTARIOS AL II ENCUENTRO NACIONAL DE POLÍTICA CULTURAL

Héctor Rodríguez C.

Durante siglos, la República de Panamá ha desempeñado el papel de zona de tránsito, de *puente de mundo*, tal como lo expresa el estribillo que durante años hemos llevado no sin orgullo. El ser nuestro está impregnado de gentes, de lenguas, de religiones, de gustos, de modas, de culturas de todo el orbe. Es por eso que difícilmente un extranjero se siente extraño en nuestro país. Es por esta causa por la que a los panameños nada les parece extraño.

Desde la llegada de los españoles a nuestras costas en 1501 hasta el presente, recién cuando hemos adquirido plena autonomía sobre todo nuestro territorio y sobre el Canal de Panamá, hemos estado al tanto y abiertos a la llegada de cuanta cultura ha querido. Eso ha dejado su impronta más indeleble de lo que muchos de nosotros podamos siquiera imaginar. Ontológicamente somos cosmopolitas. Salir a la ciudad de Panamá (en donde vive la mitad de los panameños) es encontrarse con un sinnúmero de culturas que ya ni nos parecen ajenas ni nos llaman la atención.

Tal como creció y ha ido madurando América Latina, en esa misma medida lo hemos hecho nosotros. Somos panameños, pero no colombianos, ni costarricenses, pese a que sólo nos separa una imaginaria frontera, pese a que confesamos un mismo credo y hablamos una misma lengua, pese a que nuestra historia durante largo tiempo ha sido común. Éste es el primer mal que afronta esa mítica unidad que prefigurara Bolívar hace 200 años. El sectarismo criollo, el caudillismo, que fagocitaba todo en sí y nada era, nos alienó de patria chica. De allí que la integración haya sido sólo un espejismo de los más idealistas, no imposible, sin embargo. Eso ha dado como consecuencia guerras fronterizas a lo largo de nuestra América, guerras hasta por fútbol, a falta de causas más nobles, si la guerra la ennoblece algo.

A lo largo de la historia, todo esto ha traído como consecuencia al seno de la sociedad panameña, también, una visión un tanto más liberal de lo que es o debe ser "el ser nacional" nuestro. Nuestros símbolos son muy abstractos: tenemos muy pocos héroes, si se les puede dar ese nombre; no apreciamos a nuestros patricios, si es que en verdad los tenemos; conocemos nuestras fechas históricas con vaguedad; no tuvimos mártires reconocidos oficialmente sino hasta hace 36 años; somos fácilmente influenciables por las modas, por las cosas extranjeras, preferiblemente de Estados Unidos, es decir, pareciéramos una sociedad más superficial de lo que cualquier patriota de viejo cuño pudiera desear.

Nuestra identidad hoy la afincamos más en el folklore, como suele suceder, y, básicamente, hasta hace muy poco, en el folklore de una región del país, Azuero. No obstante, hasta hace apenas una década, aún ese folklore oficial era visto en la ciudad como un asunto peyorativo, de cholos. Ser cultos era alejarse de la rusticidad del tamborito, la cantadera y el pindín. No obstante,

gracias a la televisión y a su tremendo poder sobre los más jóvenes, tanto el folklore de Azuero como de otras regiones, particularmente los congos de Colón, se han hecho imprescindibles para diferenciarnos culturalmente.

En ese sentido, muy amplio por cierto, es que debemos configurar nuestra primera premisa para entender el asunto cultural panameño desde el punto de vista oficial, como el de la gestión que particularmente han llevado adelante muchas organizaciones, que en pocas oportunidades han tenido larga vida.

Lo que a continuación sigue es el compendio y particular interpretación del pensamiento dejado por el II Encuentro de Política Cultural (octubre de 1998), auspiciado por el Instituto Nacional de Cultura de Panamá, en el cual participé como comisionado. Quiero advertir que se trata de asuntos preliminares que en ese momento fueron debatidos. De entonces acá, poco o nada se ha hecho para cambiar la situación, en términos generales, precaria para los asuntos de la cultura y del arte.

Quiero advertir que la inclusión y análisis que realizo los miro bajo el siguiente objetivo: evaluar el estado de situación de la gestión cultural panameña, vista desde el punto de vista estatal como del quehacer independiente. El plan que seguiré, entonces, será el de exponer las conclusiones preliminares del Encuentro y comentar lo expuesto, a fin de que el lector tenga un punto de vista ya no inmerso en discusiones motivadas, quizás, por circunstancias favorables.

El II Encuentro

Vale la pena destacar el pensamiento general que abordó el Encuentro y que retrata de manera muy cercana a la realidad, nuestra visión general sobre el estado de la cultura en Panamá:

Dentro del vertiginoso desarrollo de las sociedades, de los avances tecnológicos y de la búsqueda de los pueblos por reafirmar su identidad cultural, los productos culturales juegan un papel de primer orden en la reproducción de la identidad nacional, además de cohesionar las relaciones sociales dentro de la comunidad.

Para abordar cualquier tipo de política vinculada al desarrollo de determinado país deben considerarse, de manera primordial, los componentes étnicos, históricos y culturales tanto de sus habitantes históricos como de los presentes. De allí la necesidad de la investigación, del análisis de situación y de la elaboración de un diagnóstico... para poder introducir los cambios necesarios en la mentalidad social, con el fin de que se tome conciencia individual y colectivamente de la (urgencia) de un desarrollo pleno a escala humana.

La identidad cultural de los pueblos de nuestra América debe constituir la base para reafirmar una conciencia comunitaria que consolide la integración de la región y permita superar deficiencias y obstáculos que han venido afectando nuestro desarrollo integral...

Ya es un hecho reconocido por la comunidad de las naciones que la política cultural (en cuanto es uno de los componentes principales de una política de desarrollo, interna y duradera) debe ser implementada en coordinación con otras áreas de la sociedad, dirigida a mejorar la integración social y la calidad de vida de todos los ciudadanos; además las políticas culturales deben estar encaminadas a promover la creatividad de todas sus formas y niveles...

El II Encuentro trata el patrimonio cultural como paisaje cultural, como turismo cultural y como industria cultural. Para los fines de esta semblanza, no obstante, traeremos al tapete los tópicos que a juicio nuestro son más abarcadores y trascendentes, pese a que todos, de una u otra forma, lo son.

Educación y cultura

Uno de los primeros puntos que se trataron durante el II Encuentro tuvo que ver con la cultura y su incorporación al curriculum oficial. Se decía:

> "Existe una importante relación entre cultura y educación (...) Los hechos culturales deben comenzar a percibirse como aprendizaje, como formación para que se conviertan en hábitos: hay que hacer eficaz el principio de igualdad de todos los ciudadanos ante la cultura, modificando la posición de la cultura en el sistema de valores, cambiando la relación de los ciudadanos con el hecho cultural. Como ejemplo sirvan la integración de la cultura en el ámbito educativo, modificando el diseño y contenido curricular para habilitar tiempo en el horario lectivo para el acceso a la cultura".

Esto se da justo en el momento en que el sistema educativo panameño desmantelaba la enseñanza de la educación artística y la educación musical como materias obligatorias en 7º, 8º y 9º grados.

> "El subsidio a las artes y la educación artística es un deber gubernamental y no debe ser dejado a la iniciativa privada. Los Gobiernos tienen la responsabilidad primaria de financiar el continuo desarrollo profesional de los artistas, además de las contribuciones de empleadores, asociaciones de artistas e institutos de aprendizaje avanzado".

Es obvio que éste es el sentimiento de muchos educadores y trabajadores de las artes, sin embargo, esa realidad pertenece más a un mundo socialista que al neoliberalismo que de una manera u otra tiene un gran control sobre los Gobiernos a los que se refieren.

No obstante, el documento abunda con algunas recomendaciones:

> "El proyecto educativo (...) debe consolidar un sistema de formación artística cubriendo cuatro necesidades básicas: (a) dar a la educación estética el lugar que le corresponde dentro de los planes de estudio del sistema educativo; (b) unir los diferentes elementos de la educación artística que operan en forma aislada al sistema de la educación general; (c) atender a una población que por diversas circunstancias esté fuera de la educación general, y atender el mejoramiento profesional de

> los artistas y de los docentes que formarán a los mismos; (d) formar agentes orientados al trabajo de base en las municipalidades y comunidades, (para que actúen de) animadores y administradores culturales polivalentes y especializados".

Sin decirlo explícitamente, se profundiza en el papel que debe jugar el Estado frente al asunto cultural. Debemos recalcar, en este momento, que estas ideas provienen principalmente de artistas y docentes que están o han estado laborando en escuelas pertenecientes al Estado. Este enfoque, en la realidad de 1998 y de 2000, difícilmente sería avalado por los sectores empresariales panameños y por las entidades de crédito internacional.

Seguidamente, el documento realiza la siguiente conclusión que por sí sola se explica:

> "La educación artística (en los niveles inicial y medio) no cuenta con el personal idóneo para ejercerla. El maestro formado para ejercer en la mayor parte de las áreas académicas, también debe cumplir con el programa de educación artística..."

Es evidente, viendo los planes de estudio, que un maestro egresado de la universidad, en el área de primaria o secundaria, no está preparado para enseñar educación musical, educación artística o teatro, incluso ni siquiera para enseñar "apreciación" en esas materias.

Patrimonio histórico cultural

Desde 1904, Panamá comenzó a implementar legislaciones para la protección y difusión del patrimonio histórico. La actual ley vigente data de 1982 y recoge aspectos que tienen que ver con protección, difusión y administración del patrimonio cultural y otros aspectos ligados a la investigación científica y al patrimonio documental. Asimismo, nuestro país es firmante de la Carta de Atenas de 1931, la Carta de Venecia de 1964, la Convención de San Salvador de 1976 y la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial y Cultural de la UNESCO, 1972.

Los especialistas en esta importante área han decidido dividir este aspecto de nuestra cultura en diferentes subgéneros, a saber: patrimonio monumental, patrimonio documental, patrimonio artístico, bienes arqueológicos, museística, investigaciones científicas y desarrollo institucional.

En lo concerniente al patrimonio monumental, el II Encuentro realizó el siguiente diagnóstico, en verdad preocupante. Se destaca en su análisis:

- Ambigüedad entre la ley y las acciones gubernamentales al dar concesiones para la puesta en valor de los sitios a terceros.
- Contradicciones en los conceptos de "restauración" y "ornato" cuando se trata de tomar decisiones sobre los sitios históricos, prevaleciendo en muchos casos el de "ornato".

- Carencia de sensibilidad social colectiva frente a la necesidad de preservar y custodiar el patrimonio monumental.
- Necesidad de un cuidadoso inventario con criterios técnicos bien definidos.
- Definir criterios técnicos, financieros y administrativos frente a los eventuales efectos de la globalización y procesos de privatización de centros monumentales.

Con el fin de mejorar la situación expuesta se recomienda tomar como parámetros para la restauración de los sitios, lo establecido en la Carta de Venecia, y diseñar y ejecutar programas de educación para el personal encargado del patrimonio histórico.

Desde 1912 Panamá cuenta con un Archivo Nacional, de tipo documental; sin embargo, el trato que han tenido los documentos que en él permanecen ha sido malo, por decir lo menos. De allí que haya sido obvio que el II Encuentro partiera solicitando:

- Modernización de los archivos, incorporando sistemas computacionales.
- Capacitación del personal en las más avanzadas tecnologías de comunicación y en el tratamiento, conservación y restauración de documentos.
- Estrechar vínculos con las escuelas de archivonomía de la Universidad de Panamá y buscar fuentes de financiamiento que garanticen la pervivencia de los documentos.

En cuanto al patrimonio artístico, fundamentalmente caracterizado por colecciones de pintura en entidades públicas y por algunos murales en edificios del Estado, estimaba el II Encuentro, que el "problema principal (...) lo constituye su vulnerabilidad frente a los problemas ambientales, en particular el clima que facilita la germinación de una gran cantidad de hongos y la extrema resequedad en algunas épocas del año que propician rajaduras... en las superficies de las pinturas".

De esta manera, en el ámbito del patrimonio cultural, se hacían las siguientes recomendaciones:

- Creación de una pinacoteca nacional que recoja las obras más representativas... de las colecciones estatales.
- Crear un programa nacional de conservación y restauración de las obras pertenecientes al Estado.
- Especializar a técnicos en cuidado, manejo y conservación de obras de arte.
- Realizar un inventario cuidadoso por artistas y épocas de la obra perteneciente al Estado.
- Realizar convenios con organismos no estatales de arte para la divulgación, exhibición y preservación del patrimonio artístico de la nación.

La riqueza arqueológica del país, la profusión de las mismas en áreas geográficas de difícil acceso, la carencia de recursos estatales para la protección del contrabando, hacen virtualmente imposible poder contener esta actividad ilícita que ha sido un mal endémico en nuestro país. No obstante, una serie de medidas ha permitido la recuperación de gran cantidad de piezas exportadas ilegalmente en cooperación con países vecinos. Esto, aunado a la retención de piezas hecha por particulares sin el respectivo registro establecido por la ley, impide la debida documentación científica y la clasificación del material que sería de gran importancia para el conocimiento de nuestro pasado.

Por otro lado, Panamá enfrenta dificultades económicas para montar laboratorios especializados y entrenar personal que faciliten el análisis y la documentación de la gran cantidad de piezas existentes en los museos.

Ante esta realidad los especialistas han realizado recomendaciones que tienen que ver con reforma de legislaciones, control de la corrupción en las aduanas y el incremento de más personal capacitado en el manejo, conservación y restauración de bienes arqueológicos.

En la década de 1970 en Panamá se fundaron catorce museos, administrados por el Instituto Nacional de Cultura, no obstante, las subsecuentes crisis políticas y económicas que sufrió el país durante los años ochenta, llevaron a algunos de ellos a estado precario que ha hecho que municipalidades, ONGs y fundaciones se encarguen del mantenimiento de algunos. Asimismo, en esa década se funda el Museo de Arte Contemporáneo, de carácter privado, pero sin fines de lucro. Hace unos tres años, también echa a andar el Museo del Canal, el cual mantiene una ambivalencia entre lo estatal y lo privado.

Pese a la poca ayuda que se recibe del Estado, los museos, más que cualquier otro organismo de cultura han logrado salir a flote gracias a la implementación de algunas medidas ya expuestas en el II Encuentro, como el diseño de modelos de autogestión a través de asociaciones y patronatos, tal como se ha expresado en párrafos anteriores.

No obstante, se requiere de la capacitación de personal especializado en museografía y excursiones guiadas, que están cumpliendo en este momento algunas de las universidades del país. Se hace imprescindible, además, introducir mejoras en las concepciones museísticas que motive a niños y jóvenes.

La investigación científica, en el área del patrimonio histórico y cultural es muy escasa en Panamá, es por ello que se hace necesario:

- Incentivar a las universidades para que incrementen este aspecto, en conjunto con las instituciones especializadas.
- Es preciso dotar a la Dirección de Patrimonio Histórico de personal idóneo que pueda orientar y desarrollar proyectos de investigación.
- Fomentar las publicaciones científicas.
- Desarrollar programas de investigación con universidades e institutos extranjeros que logren, además, el intercambio de experiencias y técnicas.

El desarrollo institucional es un concepto meramente burocrático en el que se pretende determinar la clasificación de cargos de acuerdo a perfiles, desarrollo de políticas de incentivos, capacitación permanente y ordenamiento de funciones en la esfera del Instituto Nacional de Cultura. El solo hecho de traer esto a colación supone que no se practica. Por lo tanto, el patrimonio histórico y cultural que, en definitiva, es una actividad bajo la responsabilidad estatal, en este aspecto, se maneja con cierto grado de irresponsabilidad.

El libro y la lectura en Panamá

Es un hecho evidente que en nuestro país se han realizado insuficientes esfuerzos, a nivel institucional y privado, a favor de la promoción de la lectura y la producción y edición de libros de autores nacionales. Las instituciones del sector educativo no han contado con estrategias y políticas claras y definidas a fin de estimular y, por ende, fortalecer los procesos de lectura en nuestros niños, jóvenes y adultos.

La baja lectura en nuestro país se ha acentuado, como en todas partes, debido a la competencia que trajeron la radio y la televisión, primero, y hoy en día los juegos electrónicos, la computadora e internet. Es un hecho notorio, también, que se hace necesario promover la lectura y el libro. Con tal fin, durante el II Encuentro se propuso formar una "comisión nacional de lectura y una oficina ejecutiva que dé seguimiento a la política de lectura del Estado panameño". Esta comisión se planteaba interinstitucional y debería "abrigar en su seno al mayor número de instituciones, sectores y grupos sociales y gremiales posibles (...) sus acciones estarían orientadas a desarrollar y fortalecer los procesos de lectura en la población panameña como una estrategia para impulsar el crecimiento y el desarrollo moral, cívico, económico y material del país".

En cuanto al asunto editorial, "el Estado deberá también definir una política (...) o estrategia de edición de libros de autores nacionales (...) esto conlleva replantear seriamente los esfuerzos institucionales encaminados a mejorar la calidad de la educación panameña (...) Como es sabido, el Estado no produce, ni adquiere, ni subvenciona, ni patrocina la publicación de los textos esenciales para la educación elemental (...) En consecuencia, es necesario la implementación de una política nacional de fomento a la lectura y una política editorial que promueva el acceso a ésta".

Como se deja ver, la participación privada no es un punto básico todavía para nosotros. Los libros y su fomento deben ser responsabilidad del Estado. Es cierto que en este aspecto ni la empresa privada panameña, ni las grandes editoriales tienen gran interés en nuestro mercado, no obstante, es una tarea que de alguna manera debe realizarse.

De allí se desprenden algunas recomendaciones, que al tiempo, hablan de obvias deficiencias:

- Emprender la realización de una investigación sobre el libro y la lectura en la sociedad panameña.
- Estimular la formación de los gremios de escritores, editores y libreros, a fin de aunar esfuerzos y propósitos en aras de fortalecer la industria editorial y el mercado de lectores.

- Crear talleres y círculos de la lectura en las diversas instituciones del sector educativo y capacitar técnica y profesionalmente a los facilitadores de los mismos.

- Crear salas y servicios de lectura en instituciones estatales, hospitales, cárceles, parques y otros espacios públicos.

- Incrementar en el currículo educativo la lectura de libros de autores nacionales, incluyendo a los autores jóvenes.

Industrias culturales

En este aspecto, es importante establecer que llamamos industrias culturales a los medios de comunicación, las casas discográficas, las artes visuales y escénicas y las artesanías. Tenemos que tener claro que el cine que hemos producido ha sido poco y de mala factura y, apenas han habido algunos intentos de creación artística con el video.

Los medios de comunicación. Panamá se encuentra relativamente desarrollada en este aspecto. Contamos con uno de los periódicos más antiguos del continente, como lo es *La estrella de Panamá* (1853) La radio comenzó a funcionar desde 1934, pese a que los convenios con Estados Unidos nos impidieron tener emisoras antes. Desde 1960 tenemos televisión y a pesar de que relativamente entramos atrasados, internet rápidamente ha crecido y se convierte en un mecanismo de comunicación muy utilizado, pese a sus costos.

Sin embargo, los medios locales poco hacen por hablar de nosotros. La radio que se le da a los jóvenes se dedica fundamentalmente a transmitir música, creando, a través de ella, una serie de valores que parecieran no ser parte íntima de nosotros.

Los periódicos dedican poco espacio a hablar de la cultura que realizamos. En la actualidad se publican dos suplementos culturales. Uno es monotemático y con una visión un tanto limitada, más por ignorancia de muchos temas que por intencionalidad. El otro es abierto e intencionalmente elitista que se niega a hablar de lo que ocurre en nuestro país en materia artística, por ejemplo, porque "no es digno". Prefieren hablar de artistas y obras que internacionalmente ya son "inobjetables", y cuando se habla de Panamá, generalmente se hace de algún amigo o colaborador permanente de ese suplemento. Ambos suplementos no son realmente periodísticos.

La televisión, por su parte, ha respondido, debido a una falta de visión más nacional, a intereses netamente comerciales. No se ha entendido que hablar de nosotros puede también ser negocio. En los últimos años, debido a la llegada de la globalización y la exuberante tecnología satélite, la televisión UHF ha recurrido a la producción nacional, más como mecanismo de salvación que por el deseo de hablar de nosotros, sin embargo, se hace evidente la falta de escritores y productores realmente preparados para enfocar la vida nacional de manera crítica y no superficial, como se hace. La televisión educativa, pese a los esfuerzos que realiza, compite en desventaja y signada por el prejuicio que se tiene de la televisión educativa, el aburrimiento.

Es importante destacar que en el entorno de los medios de comunicación funciona la publicidad, desde su punto de vista, exitosa aquí; muchas veces buena técnicamente, pero que explota los clichés clásicos que acentúan los prejuicios, el machismo y la ignorancia de nuestra propia idiosincrasia.

En cuanto a las *artes visuales*, tanto la fotografía como la escultura y el vídeo son poco practicadas. Es cierto que hemos tenido a algunos fotógrafos destacados, pero no llegan a diez. En escultura, el asunto todavía es más limitado. Durante la década de 1990 se celebró un concurso de vídeos musicales que dio motivo para que mucha gente se animara en la creación, sin embargo, desaparecido el concurso, pareció decaer el interés de los realizadores. No obstante, la pintura, gracias al gran auge que alcanzó en la década de los ochenta, cuenta con un nutrido grupo de practicantes.

Tan exitoso ha sido el medio que ha motivado el mantenimiento de escuelas públicas de pintura, a nivel universitario y medio, y a nivel privado. Es ésta una actividad que genera muchísimo dinero actualmente. No es extraño que un pintor relativamente nuevo, sin exposiciones fuera del país, incluso, en la noche de apertura pueda vender hasta por 50.000 dólares. Aparte de ello, las múltiples galería públicas y privadas, constantemente nos ponen en contacto con obras y artistas de fama continental y mundial. La pintura, se puede decir, es la excepción artística a la regla, en cuanto continuidad y supervivencia.

Las *artes escénicas* en Panamá no han sido muy favorecidas. El ballet y el teatro son las áreas en donde más se ha trabajado. Aparte de la música que ha sido apoyada por el Estado y organismos privados.

El ballet en Panamá ha sido oficial, salvo las escuelas privadas para niñas, escuelas que son usadas más bien por distinción social. Generalmente no hay pretensiones de lograr de allí profesionales.

El teatro panameño es aficionado, pese a que ha tenido por lo menos cuatro vertientes: el estudiantil, el universitario, el comercial y el independiente. El estudiantil ha tenido un carácter más de velada que de teatro, salvo la excepción del Instituto Einstein que ha pretendido ser un poco más "profesional". El comercial, durante los últimos veinticinco años del siglo XX, se dedicó a importar libretos de Broadway, a realizar comedias inanes, a importar producciones con artistas de telenovelas venezolanas o mexicanas, sin dejar huella significativa alguna.

Por su parte, el teatro universitario y experimental ha dejado los mejores logros. No obstante, tanto uno como el otro, han carecido de continuidad. Los grupos surgen, montan una o dos obras y desaparecen. El Teatro Taller Universitario logró sobrevivir, con altas y bajas, por casi veinte años. Por su parte, el grupo independiente Tablas es el que más consistencia ha tenido, en cuanto a temática, como continuidad, sin embargo el grupo Tablas no ha sido un equipo unitario, sino que ha girado en torno a la figura del director.

En cuanto a la *producción de discos*, es relativamente mucho lo que se ha logrado. Hay que destacar la producción de discos de música típica popular de Panamá (no exactamente folklore). Actualmente es un producto muy rentable y de gran auge. En otro sentido los "cantantes" de *regae* han logrado muchas

grabaciones. En uno y otro caso, el disco sirve de promoción a los artistas y a sus actuaciones.

La *artesanía* es rica en Panamá, aunque no es de alta calidad. Quizás nuestro mejor y más conocido producto artesanal sean las *molas*, producidas por las mujeres cunas. Sus diseños y confección son altamente apreciadas en todo el mundo. En ese sentido, contamos con, al menos, un producto artesanal único.

Por otro lado, los tejidos de fibra, la cerámica, la talla en madera y piedra de jabón, la pedrería, los textiles son ampliamente practicados por nuestros hombres del campo. Su comercialización sirve de puntal a la economía de una gran cantidad de familias pobres. Desde hace veinte años se vienen realizando, anualmente, ferias que concitan el interés de gran público en la ciudad de Panamá, al tiempo que promocionan y dan a conocer este trabajo.

En este aspecto, el II Encuentro recomendaba:

- Iniciar o intensificar los programas de capacitación, adiestramiento y perfeccionamiento de las personas directamente involucradas en los distintos sectores de la industria cultural.
- Crear los mecanismos que posibiliten la obtención de recursos financieros para sostener y elevar la producción y la calidad artístico-cultural.
- Procurar la apertura de espacios que faciliten la exposición y comercialización de los productos culturales.
- Fomentar la integración entre los productos culturales y las comunidades marginales y apartadas.
- Iniciar o intensificar las campañas de concienciación y divulgación sobre la industria cultural y sus productos.

Conclusión

Como podemos ver, de manera general, en cada segmento expuesto, los especialistas panameños, se fijan en un asunto primordial: la capacitación del productor de cultura. En ese sentido ponemos el dedo sobre la herida más inclemente que llevamos. Somos conscientes de que no estamos lo suficientemente preparados para llevar adelante con éxito un proyecto cultural. Esto es una ventaja, pero ella no dará frutos si no nos ponemos a trabajar para cubrir esa gran deficiencia. Por el momento, no siento que se esté haciendo.

La globalización, las relaciones de mercado, la competencia sin protecciones en la que estaremos inmersos, al parecer sin regreso, nos impone que el país, tanto en la esfera pública como privada se trace metas en materia cultural y que en base a ella, planifique con estrategias del siglo XXI, desechando los prejuicios, los antiguos paradigmas y las viejas capillas. Creo que en el desarrollo cultural está la salvación de nuestra idiosincrasia sin chauvinismos, en la creación de un sentimiento regional, sin menospreciar lo que parece inevitable: la aldea global. Ser cosmopolita, expresó Carl Sagan, es ser ciudadano del mundo.

Héctor Rodríguez C. Nacido en Panamá en 1955. Narrador, teatrista, periodista cultural y docente universitario. En 1983 obtuvo el Premio Nacional de Novela Ricardo Miró, con la obra *Nickel Odeon*. Durante los últimos veinte años ha alternado su labor de director teatral y profesor de comunicación en la Universidad de Panamá con el periodismo. En estos momentos tiene en prensa un libro de cuentos y una antología de sus columnas sobre el acontecer artístico y cultural en Panamá.

LOS AFROPANAMEÑOS Y LA CULTURA NACIONAL

Gerardo Maloney F

El caso panameño

Panamá es una nación multiétnica y pluricultural. Su identidad cultural así como su evolución social ha sido producto de una hermosa síntesis de lo indígena, lo europeo y lo africano. La presencia de estos tres grupos humanos, ha estado directamente ligada a la explotación histórica de la posición geográfica del país. Los afropanameños constituyen uno de los componentes humanos más importantes desde el punto de vista laboral y cultural en la formación y desarrollo económico y social de la sociedad panameña.

En efecto, a diferencia de otras regiones y países del continente, la vinculación de Panamá a la economía mundial y su posterior función histórica dentro del modo de producción capitalista, ha sido su papel de tránsito. Entiéndase, como el punto estratégico de articulación del proceso internacional de circulación de mercancías y de capitales. El elemento básico de la formación social panameña, es y ha sido la explotación de su posición geográfica. El modo de explotar nuestra posición geográfica ha determinado el carácter de las estructuras económicas y sociales del país. En consecuencia la evolución de nuestro país ha sido el resultado de tres maneras de explotar nuestra posición geográfica:

- El Camino de Cruces: período colonial que corresponde a la fase del capitalismo mercantil. La explotación se basa en la utilización de energía animal y la fuerza de trabajo humano esclavizado.
- El ferrocarril: siglo XIX (1855), fase de expansión monopólica del capital, basada en la utilización de fuerza de trabajo asalariado.
- El Canal de Panamá: tercera forma de explotar geográficamente al istmo de Panamá que corresponde a la fase de desarrollo imperial del capitalismo del siglo XX. Se basa en la utilización de energía eléctrica y en la fuerza de trabajo asalariado.

La presencia de la población negra en el istmo de Panamá ha estado directamente relacionada con la explotación de la posición geográfica. Desde el mismo período colonial son los esclavos africanos los que sirven como cargadores de las mercancías transportadas de la costa atlántica al Pacífico.

Posteriormente son obreros negros, provenientes de la islas del Caribe, principalmente Jamaica, los que sirven de mano de obra para la construcción del ferrocarril (1850-1855), son también en su mayoría trabajadores jamaicanos nuevamente los que inician las obras de construcción del Canal por parte de los franceses en 1880. Luego del fracaso del proyecto de Ferdinan Lesseps, nuevamente llegan al istmo obreros antillanos en su mayoría de la isla de Barbados, para hacer realidad y mantener funcionando hasta nuestros días el actual canal de Panamá.

Esta histórica y numerosa presencia del negro en la vida social de Panamá, a pesar del impacto integral que ha tenido en todos los aspectos de nuestra realidad no ha sido valorada ni ponderada como en verdad se merece. Esto está determinado en gran medida por las condiciones en que llega y vive el negro en Panamá. Primero como esclavo hasta 1852 cuando se produce la abolición de la esclavitud. Luego como obrero, en el Canal, sujeto a un régimen segregacionista como fue el *Gold Roll* y el *Silver Roll* (Patrón Oro, Patrón Plata). Estas condiciones materiales de la población negra, fundamentaron y justificaron la existencia de prácticas racistas y discriminatorias hacia ellos a lo largo de la historia de la sociedad panameña, lo que cristalizó en un régimen social de exclusión de este componente humano, en los aspectos y dimensiones estructurales fundamentales del país, dando lugar en el caso de la cultura, a una visión etnocéntrica de la cultura nacional, destacando, reproduciendo y garantizando el desarrollo de la síntesis de lo europeo con lo indígena. Es decir una cultura eurocéntrica. Esto incluso, ha dado lugar a debates serios, sobre la verdadera naturaleza geográfica de Panamá. Si es un país centroamericano, por razones geográficas, o si es un país caribeño por su composición étnica y cultural. En efecto, desde la lógica del poder económico y político, Panamá es un país de Centroamérica, porque comparte elementos o intereses comunes con las regiones centrales y el litoral del Pacífico de Centroamérica. Desde la lógica y el contenido de los sectores populares, Panamá, conforma parte de una cadena étnica y cultural que abarca las regiones del Atlántico y el Caribe desde Guatemala hasta nuestro istmo. Cadena que comparte un conjunto de elementos materiales y espirituales con el resto de las Antillas del Caribe.

Este conflicto de identidad nacional, que no significa otra cosa que la expresión a nivel del Estado del prejuicio racial, en el caso de los países centroamericanos, se ha resuelto más fácilmente por la poca integración físico-espacial de las regiones negras con el resto del país. Y por la vinculación de esa población a las economías de enclaves. En el caso de Panamá la presencia numérica, así como la distribución de la población negra en todo el país, y la concentración en el área de tránsito (Panamá y Colón) le ha hecho al Estado panameño más difícil la definición de una identidad cultural que obvie los aportes de los afropanameños. A pesar de que el Estado ha legislado frente a esto como fue la Constitución de 1941, que establece la existencia de raza de inmigración prohibida, refiriéndose a los negros antillanos, los asiáticos y los hindostanís.

La política de asimilación de un sector de los afropanameños, ha sido también parte de la estrategia desarrollada por el Estado, con más énfasis a partir de 1968. Esta política ha significado incorporar tímidamente, en primer lugar, como parte de las tradiciones y acervo cultural nacional, las manifestaciones y expresiones de los llamados "negros coloniales".

De manera más reciente y como resultado de las propias presiones de los negros antillanos, se ha venido dando relevancia a los aportes de ese grupo de negros a la cultura del país.

Hemos hablado aquí de negros coloniales y negros antillanos. Ésta es una manera en que la sociedad panameña ha pretendido separar a la población negra del país, por las razones anteriormente señaladas. Se llaman negros coloniales a los descendientes de los primeros negros que llegaron directamente

del África a Panamá, en condiciones de esclavos durante el período colonial. Como esclavos, fueron piezas centrales en la economía y la vida social, como cargadores de mercancías de un océano a otro, mano de obra principal para la edificación de las construcciones coloniales; constructores de embarcaciones, trabajadores en los centros mineros, las actividades agrícolas, en la pesca y en la explotación de las perlas. Los negros coloniales poblaron y aún habitan la costa atlántica de la provincia de Colón (Nombre de Dios, Portobelo, Palmas Bellas, etc.), la provincia del Darién (población mayoritaria), algunas regiones de la península de Azuero, región Central y del Pacífico de Panamá, en la provincia de Panamá.

Las generaciones actuales tienen apellidos latinos, hablan español y mantienen vivas algunas tradiciones culturales originales, como son las fiestas y danzas tradicionales como el Congo, los Diablos, el Bunde, el Bullarengue y el Zaracundé.

El impacto cultural de estos primeros negros a la vida del país, ha sido grande y decisivo, fueron durante la vida colonial, los principales artesanos y músicos. Su experiencia y conocimiento traídos del África, les permitió desarrollar conocimientos sobre la naturaleza que les permitió resolver enfermedades, utilizar plantas y animales, desarrollar hábitos y recursos alimenticios, desarrollar formas de organización y métodos de comunicación, que habrían de ser apropiados por la población europea y la indígena. Afirma Armando Fortune:

> "Durante la época colonial los negros esclavos fueron los únicos artesanos y músicos en Panamá. Los mismos negros formaban el coro en las iglesias (...) La iglesia era para el negro en numerosas ocasiones, el club, el teatro, la ágora, el periódico, el centro social, en el sentido del núcleo de cohersividad *(sic)* que armonizaba perfectamente con su espíritu comunitario. Diversas "casas grandes", manteniendo la tradición, sostuvieron bandas de música formadas por esclavos africanos, y ordenaban a los negros que cantasen sus cantos africanos y bailaran... Estos esclavos entonaban cantos de labor, religiosos, de amor, de rebeldía, de fiestas. Hubo en ingenios, campos y ciudades, no sólo bandas de música compuestas por esclavos, sino igualmente circo en que los esclavos hacían de payasos y acróbatas" [1].

En Panamá contemporánea, la música popular tiene en su fundamento original esta influencia africana, las primeras bandas musicales están conformadas por músicos negros y nacen en iglesias (Ejército de Salvación-Brigadas) y en instituciones comunitarias (Cuerpo de Bomberos) y posteriormente para fines estatales (Banda Republicana). De estas bandas musicales se derivan las diferentes variantes musicales populares, como serían las orquestas populares, los grupos y orquestas de jazz y los combos musicales.

---

[1] Fortune, Armando, *Obras Selectas*, (compilación y prólogo de Gerardo Maloney), Ed. INAC, Panamá, 1993, p. 350.

Los coros de las iglesias, siguen siendo un área de creación artística que se mantiene actualmente en Panamá, con otro tipo de influencia y matices. La poesía es sin lugar a dudas una de las formas artísticas populares legadas también por África. Poco comprendida hasta que aparecieron hombres como Nicolás Guillén y Jorge Artel. América mestiza, se negó durante mucho tiempo a entender el lenguaje como algo dinámico. Y que el español en América, era sin lugar a dudas enriquecido, a fuerza de uso y costumbres, de la vida cotidiana de los pueblos. Y que lejos de perder el idioma, crecía. El arte y la cultura fueron frenadas por la visión corta, alienada de los sectores del poder, que buscaron consolidar su identidad, su riqueza cultural, su especialidad, acercándola a Europa. No era poesía aquello que no se acercara a la poesía ideal aprendida en los sistemas educativos. Por supuesto al desconocer los contextos sociales reales, donde vivían los poetas europeos o el marco donde surgían las palabras, no alcanzábamos a descifrar su significado real ni los sentimientos encerrados en ella. La poesía se hizo para nosotros metáforas, y dejaban de serlo para aquéllos que tuvieron la fortuna de ir a Europa, visitar los sitios y ver la lógica cotidiana en que fueron creadas. De esa manera, se limitó el desarrollo de la creación popular de la cultura nacional. Los poetas populares se hicieron músicos y las creaciones musicales, la mayor de la poesía popular.

Lo interesante es también el hecho de que la literatura popular en nuestros países ha tenido como fundamento la tradición oral. Los pasajes, los sentimientos, las experiencias y triunfos de los sectores populares, se articulan a la memoria colectiva de nuestro pueblo, por la transmisión oral de una generación a otra, de una comunidad a otra. Eso los convierte en el tiempo en creaciones populares o colectivas, porque cada generación, la enriquece, la modifica, la renueva. La música popular tiene también esa característica reforzada por la adición de instrumentos musicales que también son de creaciones populares colectivas. Esa tradición oral que alimenta la música también ha nutrido la literatura. Como es el caso del testimonio sólo recientemente elevado a la categoría de género literario. Testimonios que de acuerdo al destinatario adquieren expresiones diferentes, como en el caso de niños, cuando se convierten en historias, rondas y juegos, dándole continuidad a las creencias y valores de los grupos negros.

Para los africanos, los colores y el ritmo se articulan en las formas que la naturaleza asume en su expresión material y espiritual. Los cultos y ceremonias, siempre conjugan estos elementos de manera viva. Pintar el cuerpo de colores, mientras que se reza, se danza y se celebra es producir la comunión de lo material y espiritual que gobierna los ritmos que tiene en su rotación el Universo.

La pintura, la plástica es un elemento vivo, cotidiano en la tradición africana. No es contemplativo, no es un acto de reflexión externa al individuo. La representación gráfica del mundo o aspecto del mundo para el africano, es simbólica, no es conceptual ni figurativa. Indudablemente que condicionada por esta realidad, no hay mayores legados artísticos de los afropanameños en la plástica, en la pintura. Hay sin embargo, en las generaciones actuales, de la plástica panameña, numerosos ejemplos de pintores afropanameños, que se han hecho de la técnica, para plasmar en el lienzo, su vocación cultural hacia el color y movimiento. Dentro de los cuales se destacan Isaac Benítez, Lloyd

Bartley (afroantillano), Justino Rodríguez, Eugenio Dunn (afroantillano), Carlos Palomino, Eduardo Agustine, Emilio Torres, Luis Olaciregui, Earl Sinclair, Earl Livingston (afroantillano), Alfredo Isaacs (afroantillano), entre otros.

Una de las expresiones culturales más representativas de los negros coloniales, es el *Ritual Congo*, que es una conjugación de música, teatro y danza, con un trasfondo que nace y promueve la lucha y la resistencia. El *congo* es una manifestación cultural muy ligada al cimarronaje. Su esencia es una de las mayores influencias que posee la música típica panameña (el Tamborito) y sus diferentes variantes. Especial significación tienen como una manifestación afropanameña popular, los Carnavales. Nacidos en parte de los Cabildos, la celebración de los esclavos durante el día de Reyes, los Carnavales, constituyen el acontecimiento artístico y cultural más fehaciente de qué es la cultura afropanameña. Es teatro, es música, es solidaridad, es organización comunitaria, es danza, es baile, son cantos, tambores representativos simbólicos, artesanías, creación popular, es celebración espontánea. La sociedad panameña, ha mostrado su política ambivalente frente a este aporte de los afropanameños. Promoviendo en el interior de la República, carnavales locales, desprovistos de su esencia africana, para dotarle de un aire "mestizo", típico y del interior.

A partir de la década de los setenta, el Estado panameño, como consecuencia de la lucha de recuperación de la zona del Canal, se plantea como objetivo crear un Frente de Unidad Nacional, y rescata la presencia de sectores de la sociedad hasta ese momento excluidos de la identidad nacional. Hay como efecto una revalorización de las contribuciones de los afropanameños, y van a ser incorporadas como expresiones de nuestra identidad cultural manifestaciones artísticas como: el *congo,* el *zaracundé,* el *bunde,* el *bullarengue*, otorgándole la dimensión nacional hasta ese momento negada. Figuras de las letras como Armando Fortune, Joaquín Beleño, Gaspar Octavio Hernández, son redimensionados al sitial que les corresponde.

Este proceso sin embargo dista de acercarse a los deseos últimos y expectativas de los negros coloniales, quienes continúan esperanzados en el Darién, en la costa atlántica de la República de Panamá y en las ciudades de Panamá y Colón, y que finalmente el Estado panameño desarrolle una verdadera política cultural multiétnica y pluricultural, que le permita a este sector de panameños:

- Recuperar su dignidad mediante el rescate y promoción de sus valores culturales auténticos.
- Creación de organizaciones locales para el desarrollo de acciones culturales de rescate.
- Promover las expresiones culturales que caracterizan a los negros coloniales como grupos humanos panameños con valiosos aportes a la identidad nacional.
- Crear los espacios de reflexión, conservación y divulgación de los aportes culturales afropanameños, para el beneficio de las nuevas generaciones y para la consolidación de una sociedad más justa y sin tanto prejuicio.

- Fomentar la enseñanza y apreciación artística en forma y contenido de las expresiones y creaciones artísticas-culturales de los afropanameños con el mismo valor e importancia como se hace con los otros aportes culturales (europeos, indígenas y mestizos) considerados como representantes de la identidad nacional.

- Destinar recursos para el desarrollo de las expresiones y manifestaciones de los grupos afropanameños.

Estas metas podrían obtenerse mediante muestras museográficas permanentes, festivales culturales, seminarios, talleres y encuentros especializados, publicaciones populares, inclusión de temas y manifestaciones culturales en los programas escolares al nivel básico o intermedio; producción de material audiovisual como la radio, televisión y el cine sobre aportes culturales afropanameños.

Los negros antillanos

El segundo grupo de afropanameños existente en Panamá es definido como antillanos.

Como hemos señalado anteriormente, el negro antillano es el negro que llegó a Panamá en 1850 para la construcción del ferrocarril, en 1880 para los trabajos del Canal francés, y luego a partir de 1904 para la construcción del Canal actual. Este negro proviene de las islas caribeñas, principalmente de Jamaica (1850 y 1880) y mayoritariamente de Barbados a partir de 1904 (ver cuadro).

Es importante destacar que ese negro tiene probablemente al llegar a Panamá el mismo tiempo que el negro colonial, de haber llegado a América en condición de esclavo. Sin embargo hizo una escala diferente. Fue llevado a una colonia inglesa, francesa u holandesa. En consecuencia obtuvo un nombre de su amo, aprendió el idioma de su amo, adquirió como suya la religión del amo, y combinó su cultura con la cultura del amo. En este caso tuvo un apellido anglosajón, habló inglés, se convirtió a la religión protestante y preservó su tradición y su cultura a través de expresiones sincréticas. La sociedad panameña desde un principio recibió con rechazo la presencia de ese negro antillano, al considerarlo como intruso, ajeno a la identidad nacional.

Pero igualmente sería rechazado por la política norteamericana que lo obligó a aceptar en la zona del Canal un sistema segregacionista, conocido por el famoso *Gold Roll* (Patrón Oro) y *Silver Roll* (Patrón Plata) que significó una vida segregada en dos: una para el blanco (oro) y otra para el negro (plata). Todo estaba segregado, el dinero, las viviendas, las escuelas, los hospitales, los correos, el agua, la leche, los cementerios, las iglesias, los parques, las cárceles... absolutamente todo.

La sociedad panameña, dependiente económica, moral y psicológicamente de la norteamericana, trató a los antillanos en la misma forma como lo hacían los Estados Unidos. No podrían llegar a los mismos extremos racistas, porque el país tenía ya una población negra (colonial), que si bien era considerada como negra tenía ya derechos como panameña. Eso explica que

cuando en 1941, se aprueba en un plebiscito una Constitución política, con contenido racista, los propios negros coloniales apoyan un artículo que habla de raza de inmigración prohibida (negros antillanos, chinos, hindostanís) Eso explica el hecho de que la identidad cultural fuese utilizada por los negros coloniales para enfrentar al antillano, colocándolo socialmente por debajo de él en la escala social. Definiéndolo como "chombo jamaicano", rechazando su cultura que en el fondo era la suya misma. El Estado panameño obligó a los antillanos a abandonar el idioma inglés, a latinizar los nombres y apellidos, a modificar sus costumbres y tradiciones, so pena de mantenerlos excluidos. Hubo incluso fuertes intentos de repatriarlos a sus islas de origen.

Las primeras generaciones de antillanos que permanecieron en el país después de 1914 cuando se inauguró el Canal, tuvieron que sobrevivir material y culturalmente en un mundo tan difícil y hostil como habían sido las condiciones de vida durante el período de la construcción misma de la vía.

Los antillanos, al igual que los primeros negros (coloniales) desarrollaron en base a tradiciones ancestrales una cultura de resistencia, en donde encontraron la fuerza espiritual, los principios morales y las guías sociales, para superar la adversidad y legarle a las generaciones venideras los recursos y los caminos para no sucumbir en las dificultades.

Esto explica el impacto que lograron producir en la sociedad panameña, como periodistas, empresarios, artesanos, dirigentes obreros y sindicales, enfermeras, deportistas, músicos como lo señala George Westerman en su libro *Los Inmigrantes Antillanos en Panamá*.

Esta cultura de resistencia, fuerza viva de dignidad, fue el motor impulsor del movimiento negro en Panamá, que en la década de los 70, cuando se negocian los nuevos Tratados del Canal (Torrijos-Carter) irrumpe en el escenario político del país, sensibilizando a la población en su conjunto sobre la presencia y la contribución de los antillanos y los negros en general, a la formación y desarrollo de la nación panameña.

En efecto, las nuevas generaciones de antillanos desarrollaron esfuerzos significativos en contra de la discriminación y marginación integral del negro panameño[2] Se crea como mecanismo de valorización de la mujer y la cultura afropanameña el Certamen de la Panameñísima Reina Negra. Un certamen que muestra lo más selecto de la cultura afro y reafirma el talento y belleza de la mujer negra. En 1980, se realiza el Segundo Congreso de la Cultura Negra de las Américas, un Foro Internacional, que le tocó a Panamá presidir bajo la figura del profesor Gerardo Maloney, que contó con 400 delegados de todo el continente y representantes de África.

En ese período también se crea el Museo Afro Antillano y la Sociedad de Amigos del Museo (SAMAAP) como una manera de rendir tributo permanente al obrero antillano. En 1981, también, se celebra el Primer Congreso del Negro Panameño en el que se discute y proyecta la realidad del negro en el país y en la política histórica del Estado frente a ellos.

---

[2] Maloney, Gerardo, "El Movimiento Negro en Panamá", en *Revista Panameña de Sociología*, n.° 5, Ed. Departamento de sociología, Universidad de Panamá, 1989.

Este movimiento tiene expresiones en lo cívico y político —Acciones Reinvidicadoras del Negro Panameño (ARENEP), Unión Nacional del Negro Panameño, Sociedad de Profesionales Negros, Congreso del Negro Panameño, Centro de Estudios Afro Panameños— pero también en lo social y lo cultural. El Estado cede, reconoce y otorga sentido nacional a las diferentes expresiones culturales del negro antillano. El calipso, el jazz, la música coral, el palo de mayo, la cuadrilla, se contabilizan como expresiones culturales nacionales. Una nueva literatura afropanameña con figuras como: Alberto Smith, Juanita Mitil, Winston Churchill James, Guillermo Wilson, Carlos Russell, Melvin Brown, Melva Gooding y Gerardo Maloney; irrumpe con voces, lenguaje y ritmo propio en el escenario literario panameño. Lester Leon Graeves, el famoso personaje de la novela de Joaquín Beleño, *Gamboa Road Gang*, es elevado a nivel de símbolo nacional, por encarnar la injusticia del *Gold Roll* y el *Silver Roll*, al ser condenado a perpetuidad por los norteamericanos por un crimen carnal que nunca cometió.

Armando Fortune y George Westerman, historiador y sociólogo respectivamente, son dimensionados como los investigadores y estudiosos propios de los grupos afros en Panamá.

Músicos panameños de talla internacional como Basilio, Carlos Garnett, Mauricio Simith, Doc Johnson, Cintia Brown Franklin, al igual que figuras del deporte como Rod Carew, Manuel Sanguillén, Héctor López, Ismael Laguna, Ernesto Marcel, se convierten en estudiantes del talento y la capacidad de los panameños.

El Instituto Nacional de Cultura, incluye los ritmos y expresiones negras, tanto coloniales como antillanas, en el marco de las actividades y expresiones de la cultura panameña, a nivel nacional como internacional.

Sin embargo, estos importantes esfuerzos oficiales no han tenido la consistencia necesaria para elevar como se merece la presencia, contribución y legados de los negros antillanos a la vida nacional.

Es necesario incluir en el sistema educativo panameño, los capítulos correspondientes sobre la historia, la cultura y la realidad social de los afropanameños. Es importante fortalecer, incluir en las instituciones que desarrollan y promueven la cultura, la enseñanza, rescate, promoción y divulgación de las expresiones y manifestaciones artísticas afropanameñas en todos sus lenguajes. Es también necesaria mayor presencia en los medios de comunicación social que permitan acceder a las grandes masas, para proyectar las informaciones culturales sobre los aportes de los afropanameños, que le devuelvan el sentido de dignidad y eleve la autoestima de las nuevas generaciones, y permitan al resto de la sociedad entender el verdadero sentido de las contribuciones de los afropanameños. Esto es vital porque será necesario que el propio negro panameño supere las imágenes estereotipadas que los medios de comunicación proyectan de este componente social de la realidad panameña.

Este tipo de resultados se ha logrado efectivamente con la producción y divulgación de Documentales producidos con el GECU y la Fundación CVC,

como *Calipso, Tambo Jazz, Nosotros los del Silver Roll, Tengo y Sueño,* y *Amo a mi Raza.*

Es necesario mostrar que los afropanameños no somos un subgrupo portador de una subcultura que se fundamenta en la violencia, la mediocridad y la debilidad espiritual, y que por consiguiente lesiona la identidad cultural de Panamá. Sino al contrario somos una fuerza viva que gracias a la fortaleza propia de nuestros legados y tradiciones hemos podido oponernos a la adversidad, la opresión y la explotación, para edificar con el resto de los seres humanos en esta sociedad donde llegamos como esclavos, naciones que hoy constituyen reservas importantes para el futuro de la humanidad.

INMIGRACIÓN ANTILLANA 1904-1912[3] (N.° de trabajadores)	
España	8.298
Cuba	500
Italia	1.941
Gracia	1.101
Francia	19
Armenia	14
Islas Fortunas	361
Bárbados	19.900
Guadalupe	2.053
Martinica	5.542
Jamaica	47
Trinidad	1.427
Curaçao	23
St. Kitts	942
St. Lucia	55
St. Vincent	296
Granada	93
Guyana Inglesa	332
Costa Rica	1.493
Panamá	357
Otros no clasificados	69

[3] Lancelot, S. Lewis, *The West Indian in Panamá 1850-1914*, University Press, 1980.

Gerardo Maloney. Sociólogo, poeta, ensayista y cineasta. Profesor titular y director del Departamento de sociología de la Universidad de Panamá. Director encargado de la Escuela de Sociología de la Universidad Santa María La Antigua. Presidente honorario del Congreso de Negros Panameños. Es uno de los principales exponentes de la nueva poesía afropanameña. Ha publicado numerosos artículos y dictado conferencias a nivel nacional e internacional sobre el negro en Panamá. Ha producido un número importante de documentales y vídeos sobre la historia y cultura afropanameña, entre los que destaca *Calipso, Tambo Jazz, Tengo un Sueño, Mandela* y *Nosotros los del Silver Roll*, entre otros. Entre sus principales publicaciones destacan: *Armando Fortune: Obras Selectas*; *El Canal de Panamá y los Trabajadores Antillanos*; *Militarismo y Estado en Panamá*; *Juega Vivo*; *Latidos*; *En Tiempo de Crisis*.

ARTE EMERGENTE EN PANAMÁ

Marlene Zarak Alfaro

Arte es una antigua palabra cargada de significados, de formas y de esquemas. Muchas veces la utilizamos para segregar y otras para establecer fórmulas que nada tienen que ver con su origen ni su evolución. Esta apertura y riqueza del concepto "arte" es tan paradójica que para poder percibir su dimensión a veces tenemos que remontarnos al pasado del hombre primitivo, quién hace 30.000 años caminaba por la tierra acompañado por formas de arte como lo eran la escultura y la pintura, y posiblemente algunos sonidos ambientales que le ayudaban a desarrollar la percepción de su propio medio.

Hemos encontrado rasgos de arte rupestre desde entonces, pero la escritura sólo inicia hace 20.000 años. Esto nos indica que el arte se inicia de una forma menos lineal de la que propone el pensamiento que se desarrolla a partir de la escritura y que ni el hombre ni el arte evolucionan rápidamente. Sólo en apariencia pueden hacerlo porque la evolución no pertenece ni a la ciencia ni a la técnica, la evolución está más cerca de la conciencia y la trascendencia que de la educación y del conocimiento, posiblemente el arte también.

Para tratar de cosas profundas, como del concepto de arte, se necesita humildad, aceptación y mucha paciencia, además de trabajo y disciplina. Durante mucho tiempo se pensó que el círculo de las bellas artes estaba cerrado para siempre. En ese círculo se incluían sólo algunos artistas privilegiados y únicamente otros privilegiados podían disfrutar de las obras y talentos, el resto sólo oía hablar míticamente de ambos.

Las artes clásicas se han ido desarrollando y evolucionando muy lentamente sobre el planeta, pero desde que aparece una nueva tecnología las artes y expertos sienten una amenaza de destrucción, y enfrentan su miedo protegiendo su arte con reglas y medidas que terminan por anular la potencialidad emergente de artistas y obras.

Son los expertos los primeros en cerrarse ante la novedad de las nuevas formas de arte, porque sólo aprenden de lo que justifica lo que ya conocen, y terminan por menospreciar obras que traen un discurso que trasciende la técnica. Artes nuevas podemos considerar la fotografía, el cine, el arte digital etc., aunque ya han cumplido más de cien años, pero aún no se les considera un noble arte. El séptimo arte todavía no ha terminado de convencer a algunos estudiosos de las bellas artes, porque tiene un gran componente de diversión, y es parte de su origen, porque empezó en el *vaudeville* y en las ferias, donde lo mandaron los intelectuales y artistas. Esta nueva dimensión de la percepción que se nos ofrecía, era demasiada para el entendimiento intelectual de los modernistas. Hace más de cien años, nació un arte de la investigación científica, se transformó en una poderosísima industria, comparable a la guerra y la droga pero todavía en Panamá es divertimento de niños y viejos, nada que merezca la pena para una sociedad comerciante.

Viendo hacia atrás sabemos que, cuando apareció la escritura, la literatura oral la rechazaba porque por ella fue perdiendo presencia oficial, pero todavía se usa en la vida, artes escénicas, cine y televisión, tampoco se dejó de hacer teatro o música sino que se transformó en un instrumento, la pintura se enriqueció con la literatura y así se fue avanzando hasta nuestros días. Podemos entender así mismo que el concepto de imagen o arte, no puede ser el mismo en el medioevo que ahora, que una gran parte del mundo ha visto la vida desde lo alto, gracias al avión, al cine o fotografía y hasta la televisión. Hemos escuchado sonidos, submarinos sin saber nadar y conocemos detalles de culturas que están completamente fuera de nuestro alcance e interés.

Mientras más vueltas le doy más ignorante me siento para tratar un tema como el arte emergente en Panamá. No sé de qué se trata ese concepto que parece estar acuñado y tiene alguna connotación negativa, para algunos artistas. A mí me parece adecuada para explorar la situación del medio artístico en Panamá, porque de arte aquí se hace poco y se aprecia menos todavía. Se puede decir que no ha evolucionado mucho el arte, en superficie, ni se han desarrollado o explorado sus diferentes formas de manifestación.

Hoy en día se están dando formas de arte que como las islas que emergen del mar, parecen flotantes y aisladas desde la superficie, pero en lo profundo están conectadas con lo más sólido de una plataforma interior. Emergen muy lentamente, un tiempo tan lento que no es perceptible ni comercial, pero estaban formadas sólidamente desde antes que las pudiéramos mirar.

No quiero escribir sobre arte, ni hablar de arte, no quiero hacer un diagnóstico, quiero vivirlo, hacerlo, expresarlo, pero no en palabras que son planas, sino con hechos y situaciones. ¿Quién es artista, quién tiene derecho, quién debe ser artista? ¿Qué es arte, qué no es y qué no puede se llamado arte? ¿Cómo se degusta, se percibe y se debe entender el arte? Son preguntas que no pueden describir el arte emergente y mucho menos ayudan a reconocerlo, porque el arte que emerge no acepta descripciones lineales ni límites del discurso verbal ni cartesiano.

Históricamente se ha dicho que los panameños son muy ignorantes, el arte, por ejemplo no les interesa, no lo saben apreciar, sólo les gusta el puro divertimento. Son pocos los artistas que a pesar del rechazo por parte del público o sociedad persisten en hacer de su arte una carrera o profesión. Cada esfuerzo titánico produce resultados mediocres que no hacen más que frustrar una necesidad vital para el desarrollo de una identidad, para integrar una personalidad como país o como nación, como quiera que se le diga hoy a esa porción de territorio y gente con los mismos intereses e historia. En el escenario del arte panameño de hace veinte años, tenemos que rescatar la figura del público, la del mercante de arte, de la obra y la del artista.

Panamá ha desarrollado poco su talento artístico, aunque hemos tenido y tenemos excelentes representantes, el arte panameño todavía no se manifiesta, sino en casos aislados y sólo en algunas artes. Podemos buscar las razones en la ignorancia y la incultura, en que somos un país comercial y en que somos un país joven que aún no tiene cien años, y para el desarrollo del arte e identidad es

todavía poco tiempo. Las razones pueden ser muchas más y poco hacen sino brota del alma la necesidad de incorporar el arte a la vida de los panameños, artistas y público.

Me enorgullece expresar mi entusiasmo y simpatía por este movimiento que emerge repentinamente, y aparece confrontando un concepto artístico que responde a las buenas costumbres y a la tradición del buen gusto y comienza a encantar a un público, que se consideraba inexistente. La tendencia, es considerar nuevamente al público como inculto y por lo tanto si le gusta no hay arte sino diversión. Algunos más atrevidos nos hemos sorprendido por la energía y avidez de este público y hemos conocido que entre ellos hay artistas de *closet*, aterrados de ser ridiculizados por la crítica pero con una gran necesidad de compartir su pasión, con alguien que la pueda apreciar pero con una gran sensibilidad en el momento de degustar.

Descubrimos además que los artistas no son los pocos y valientes que han hecho carrera de su pasión, sino una gran cantidad de profesionales que comienzan a sacar sus lienzos, poemas, voces, estudios, fotos, colecciones etc. Gente que buscando un escape para sobrevivir descubrieron y desarrollaron talentos y sensibilidades que, si no los transforma en artistas, los hace ser público intuitivo. El antiguo público conocedor va dando paso al intuitivo, porque el arte y su degustación se nutren de sensibilidad, de otra forma podremos desarrollar y sofisticar técnicas y hasta terminar por presentar un buen producto, pero ante el arte, si se percibe, se puede como mucho suspirar, o sonreír, o callar. El análisis está bien, se aprende mucho pero para apreciar o crear necesitamos la obra integrada y no seccionada.

Este arte que aparece ya no tiene la forma de pintura, aunque muchos de ellos son pintores que sienten la necesidad de salir del lienzo por momentos para regresar con nuevas visiones y deseos. Es como si de repente el solitario pintor necesitara conversar y caminar para encontrar la armonía adecuada o la tempestividad. Mover energía siempre ayuda por lo menos cuando se trata de emerger.

Considero que este movimiento que amenaza con continuar aparece con mucha fuerza y muestra sólo el principio de algo que tenemos dentro. Aunque nos toma de sorpresa no es improvisado ya que existe desde antes que saliera, mucho antes que lo descubriéramos y además, nos guste o no nos guste existirá, independiente a todos los que opinemos de él.

Este arte que emerge no necesita de expertos porque cree que la perfección no evoluciona, no es dinámica, no está viva. Hay mucha gente obsesionada con la perfección en este nuevo milenio, pero también hay mucha gente tomando conciencia. La evolución no tiene medidas, o cánones, tiene objetivos, motivaciones y a un cierto punto se da, sin mayores explicaciones, no se decide ni la forma ni el momento del cambio.

No pide lineamientos, no busca nombres sino que parte de una necesidad expresiva. Busca espacios, interacción y aceptación, para empezar, lo que significa que presenta su inicio y no su final. Pide libertad, confianza y nuevos retos. Intenta comunicar, tocar a la gente, sin agresiones, simplemente. Pero

algunos se sienten agredidos. No se considera tanto el oficio ni su perfección sino el proceso que se genera a su alrededor, obra, artista, público y ambiente.

El estudio sigue siendo importante pero tiende a ser interior y se basa más en la integración de las diferentes expresiones o tensiones que hay en nosotros mismos que en la perfección. Una característica es que vibra y vive. No todo arte que emerge se desarrollará, no se sabe exactamente de dónde viene. La forma de arte emergente no es una sino muchas formas, pero deja de ser pura, pintura, música clásica, danza etc. y comienzan a ser sensaciones, ritmos, espacios, y lo más representativo de este arte es que no se habla ni se escribe porque exige contacto, entrega sensaciones más que conocimiento, en algunos casos, los mejores, entrega además autoconocimiento y reconocimiento. En todo caso, no se vende pero mueve energía en el que es capaz de disfrutarlo.

Es un arte del alma, de lo que creemos, de lo que vivimos más que de la fantasía, intelecto o raciocinio, es un arte decidido, que poco a poco pide integrarse a la sociedad entera. Paradójicamente es considerado agresivo porque es real, vivido y sentido. Amenaza por su simplicidad y es confundido con algo improvisado. Pero una de las características más controvertidas que tiene es que no es un arte exclusivo para la venta como anteriormente se prefería. Este arte utiliza materiales que no necesariamente son adecuados para la venta, son perecederos, no son vendibles. Este arte que ahora emerge es muchas veces el fruto del encuentro de varios artistas que deciden trabajar en conjunto para hacer un trabajo con más dimensiones incorporadas.

He participado en algunas experiencias "emergentes" para la Fundación Calicanto que resultaron muy importantes y ampliamente motivadoras: *Encuentros en el patio interior* que fue un ciclo de actividades variadas (desde charlas científicas, desfile de modas, ecológicas, instalaciones artísticas etc.) que se iban montando unas con las otras, en un espacio abierto. Su objetivo era atraer a personas a estos nuevos espacios y mover energía entre la gente que llegaba para obtener un público entusiasta y participativo. *Altares* que fue una idea más evolucionada de la misma experiencia. Fue una manifestación artística de veinte artistas, al aire libre, en pleno invierno, dentro de una ruina de un convento colonial en el Barrio de San Felipe y su tema era libre y abierto en interpretación para público y artistas. Éstas resultaron experiencias evolutivas y que no acaban, una lleva a otra y se van sumando personas, y nos llevan a explorar las diferentes artes y mundos. Es sorprendente ver que aparecen personas con talentos pero no son profesionales de esos campos. También aparecen artistas consagrados que buscan un espacio nuevo lleno de retos para dinamizar su producción artística o simplemente su vida.

La pasión y la entrega de estos nuevos artistas de nombre, porque lo han sido siempre de alma, aparecen con una necesidad de compartir eso que tienen dentro y al no ser expertos lo guardaban como un secreto, a veces vergonzoso, por atreverse a hacer algo que se hace desde la infancia y no de repente. La exposición les motiva a esmerarse y les lleva a perfeccionar lo que durante años llevan dentro.

Estas uniones han sido espontáneas y sobre la marcha, parten de una motivación y un deseo que es el gran protagonista de este arte emergente. No

se trata de obras perfeccionistas ni obsesivas. Tampoco parten del hecho que van a competir sino a interrelacionarse. No pretenden mostrar la gran verdad sólo intentan legitimar su espacio y su derecho a existir.

Estas personas, le dan una característica muy humana al arte, además nos invitan a participar en cualquier momento, se hace más cercano el concepto de arte. No quiero pecar de facilista (sólo quiero como Paulo Coello declarar que ya no se deben marcar las diferencias entre lo sagrado y lo profano, sino que ahora todo es sagrado), como ya me han calificado, no es que el artista no deba dedicar tanto tiempo a su arte, pero a veces, es importante simplemente hacerlo con pasión, y estas personas que no son artistas por profesión sino por filosofía de vida, están en condiciones de confrontar a aquellos artistas que han desarrollado técnicas pero tienen una relación muy disciplinada con su arte, muy esquemática, muy organizada, tan organizada que hace años que no cambian, ya no tienen nada que aprender, se han posicionado como un producto cualquiera.

Quieren ser sin tener que cumplir con ciertos requisitos, de conceptos, de preconceptos, rigores, disciplinas, normas, hasta ser consultados. Un arte que pide a gritos contacto, con la gente, con el espacio, con su entorno, con la vida. Por arte emergente entiendo manifestación diferente del arte, una forma diferente de concebir y realizar el arte. Una manera diferente de relacionarse del artista con su obra y de la obra con el público.

Este arte que emerge, en Panamá intenta incorporar gente viva, a toda una gama de sensaciones. Una forma de arte que usa la interacción, que necesita ser apreciada no sólo por su valor económico, sino por atributos como la fuerza, la armonía, intimidad que nos muestra y de alguna forma nos entrega.

Todo esto sucede en un momento donde el concepto de arte en Panamá se reduce a pintura, música clásica, a las tendencias del mercado de la moda globalizadas (comúnmente *fashion*) y últimamente a escultura. Se sigue llamando arte, al "arte culto" europeizante. Todo lo demás está entre feria, folklore y últimamente como arte étnico que afortunadamente está de moda y es *chic*. Pero, ¿dónde está la danza, el teatro, la literatura, la poesía, la fotografía, el cine, la música? No sé. Siguen siendo puristas y en pleno 2000 se sigue considerando el arte como algo tan elevado que sólo los ángeles pueden entenderlo, y algunas pocas personas que hayan estudiado en ciertas universidades son las que pueden aproximarse con autoridad, y determinar lo bueno y lo malo sometiendo al público y artistas a un régimen abusivo.

Es alarmante que se mantengan como buenos ciertos conceptos que eran atrasados hace un siglo, y afectan a la mentalidad panameña de la misma forma que la insalubridad, las buenas costumbres de fin del siglo pasado, etc. Creo que el arte es un derecho del ser humano y la comunicación artística es necesaria para sobrellevar los altos y bajos de la vida y para desarrollar la percepción del hombre de hoy, que no es genética y no está adaptada. Es a través del uso de los sentidos que nos apoderamos de nuestro medio, no comprándolo.

No creo que sea necesaria hoy por hoy la figura del crítico, que era un intérprete intermediario, porque el arte cada vez se hace más universal y popular

gracias a los medios de comunicación de masas y la creación del mercado globalizado. En todo caso la fruición artística debe darse directamente a través de la obra y hacia el público. La obra se debe comunicar directamente, porque el arte usa muchos medios para expresarse, no es lineal como la palabra, no posee la doble articulación que tiene el lenguaje hablado, se debe expresar solo, independiente del autor o artista.

Uno de los puntos más interesantes de este arte que emerge es que siente simpatía y aceptación por cualquier forma de arte y no la ve como mejor o peor, y en cuanto ve algo en común intenta integrarlo. Un movimiento paralelo al del arte emergente es que se está creando un público muy receptivo y ávido de experiencias artísticas. Tiende a encontrarse y no a distinguirse, como antes. Los artistas no están más en posición de *prima donna* sino en una posición casi de complicidad con su público, porque lo necesita para que su obra funcione, para verse reflejado en ella...

Marlene Zarak Alfaro. Redactora de noticias para televisión (Antena 4, Roma, Italia), es guionista y productora de cine, teatro, televisión y audiovisuales, y ha editado diferentes revistas y suplementos desde 1994. Con estudios universitarios en comunicación realizados en Italia, y de cine y televisión en Perú, tiene una amplia experiencia como coordinadora de eventos culturales y artísticos desde 1982, en Perú, Costa Rica y Panamá. Fue responsable de publicidad de la Fundación Pro-Niños de Darién, y desde 1997 es encargada de la oficina de la Fundación San Ignacio de Loyola. Es directora del periódico *El Espíritu de San Felipe*.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ADAMS, Richard N., *Encuesta sobre la cultura de los ladinos*, traducción de Joaquín Noval, Seminario de Integración Social, Guatemala, 1964.

AGUILAR PAZ, Jesús, *Tradiciones y Leyendas de Honduras*, Museo del Hombre Hondureño, Tegucigalpa.

ALVARADO, Hernán y Tossatti, Alejandro, *Desajuste cultural: otra debilidad estratégica del PAE*, Proyecto PODA, ESEUNA, octubre de 1991.

ALVARADO, Hernán, *Para descifrar el símbolo monetario y el fin del capital*, EFUNA, 1998.

ANÓNIMO, *El libro de los libros de Chilam Balam*, traducción de Alfredo Barrera Vázquez y Silvia Rendón, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.

ANÓNIMO, *Pop Wuj* (edición comentada), Liga Maya de Guatemala y Centro de Estudios Mayas TIMACH, Quetzaltenango, 1997.

ANÓNIMO, *Pop Wuj* (traducción de Adrián Inés Chávez), Ediciones de la Casa Chata, México, 1979.

ARDÓN MEJÍA, Mario, "Moros y Cristianos en Honduras: texto del baile drama de David y el Gigante Goliat", en *Revista Mesoamérica* n.º 11, Publicaciones del Centro Regional de Mesoamérica, Guatemala, 1986.

"Panorama de la alfarería tradicional de La Campa, Honduras", en *Folklore Americano* n.º 48, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México, 1989.

"Panorama de la cultura popular tradicional en Honduras", en *Folklore Americano* nº. 50, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México, 1991.

"Panorama etnográfico de la vivienda rural en Honduras", en *Folklore Americano* n.º 49, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México, 1990.*

"Religiosidad popular: el Paisanazgo entre Ojojona y Lepaterique", en *Revista Mesoamérica* n.º 13, Publicaciones del Centro Regional de Mesoamérica, Guatemala, 1987.

Cuentos Folklóricos Hondureños, Proyecto FEBLI, PROPAITH-IHAH, Tegucigalpa.

Folklore Literario Hondureño, Editorial Guaymuras-GTZ, Tegucigalpa, 1997.

Folklore Lúdico Infantil Hondureño, Comunica-Manos Unidas, Tegucigalpa, 1998.

ARIAS PEÑATE, Salvador, "Globalización económica, sectores sociales y el nuevo marco de la integración económica en Centroamérica", en *Seminario Taller: La sociedad civil regional y los procesos de integración*, CSUCA, Costa Rica, 1998.

AYUDA-MEMORIA, *"Segundo Foro Nacional; La Descentralización en el proceso de Modernización del Estado Nicaragüense"*, Imprimátur, Managua, 2000.

BARTH, Fredrick, *Los grupos étnicos y sus fronteras*, Fondo de Cultura Económica, México, 1976.

BECK, Ulrich, *Qué es la globalización*, Paidós, Estado y sociedad, España, 1998.

BRODA, Johanna, IWANISZEWKI, Stanislaw y MAUPOME, Lucrecia (editores), *Arqueoastronomía y Etnoastronomía en Mesoamérica*, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México, 1991.

CABARRUS, Carlos Rafael, *Génesis de una revolución - Análisis del surgimiento y desarrollo de la organización campesina en El Salvador*, Ediciones de la Casa Chata, México, 1983.

CAMACHO, Kemly, *Investigación del Impacto de Internet en las Organizaciones de la Sociedad Civil de Centroamérica*, Fundación Acceso, Costa Rica, 2000.

CASAUS ARZÚ, Marta Elena y GIMÉNEZ, Carlos (editores), *Guatemala hoy: reflexiones y perspectivas interdisciplinares*, UAM Ediciones, Madrid, 2000.

CASAUS ARZÚ, Marta Elena, *Guatemala: linaje y racismo*, FLACSO, 2ª edición, San José de Costa Rica, 1995.

La metamorfosis del racismo en Guatemala, Editorial Cholsamaj, Guatemala, 1998.

CEBRIÁN, Juan Luis, *La red*, Taurus, España, 1998.

COJTI CUXIL, Demetrio, *Políticas para la reivindicación de los Mayas de hoy (Fundamento de los Derechos Específicos del Pueblo Maya)*, Editorial Cholsamaj, Guatemala, 1994.

COMISIÓN PARA EL ESCLARECIMIENTO HISTORICO (Informe), *Guatemala, memoria del silencio*, Oficina de Servicios para Proyectos de las Naciones Unidas (UNOPS), Guatemala, 13 Tomos, 1999.

CORRALES ARIAS, Adriano, "El arte centroamericano desde la perspectiva de las culturas populares". En *Memoria del Primer Encuentro Cultura tradicional hoy y las expresiones artísticas profesionales en Centroamérica*. EDUCA/CSUCA, San José, 1997.

CRUZ, José Miguel y PORTILLO PEÑA, Nelson, *Solidaridad y violencia en las pandillas del gran San Salvador*, U.C.A., San Salvador, 1998.

DIETERICH, Heinz (coordinador), *Globalización, Exclusión y Democracia en América Latina*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1997.

ENGLAND, Nora C., *Autonomía de los Idiomas Mayas - Historia e Identidad*, Editorial Cholsamaj, Guatemala, 2ª edición, 1994.

ESCOBAR, Francisco Andrés, "Los turbios hilos de la sangre. Una aproximación al problema de la identidad cultural", en *Cultura y desarrollo en El Salvador*, Fundación Konrad Adenauer, Imprenta Criterio, San Salvador, 1994.

ESCOTO, Julio, "Misiones concretas de la cultura", en *Separata sobre políticas culturales LiterArte*, n.º 6, marzo, 2000. Ponencia, "Primer gran diálogo de arte, cultura y deportes", Tegucigalpa, diciembre 1999.

FORTUNE, Armando, *Obras Selectas*, Ed. INAC, Panamá, 1993.

FUNDACIÓN ACCESO, *Investigación del impacto de Internet en organizaciones de la sociedad civil en Centroamérica*, Fundación Puntos de Encuentro, (estudio de caso), Fundación Acceso-Fundación Puntos de Encuentro, junio de 2000.

GARI, Clara, *Redes españolas: plataformas alternativas y caminos paralelos para la cultura y las artes de fin de siglo*. S.r.

GATES, Bill, *Los negocios en la era digital*, Plaza y Janés editores, España, 1999.

GIRARD, Raphael, *Origen y desarrollo de las civilizaciones antiguas de América*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1977.

GUZMÁN BÖCKLER, Carlos y HERBERT Jean-Loup, *Guatemala: una interpretación histórico-social*, Siglo XXI Editores, México, 1970. Y Cholsamaj, 4ª edición, Guatemala, 1995.

GUZMÁN BÖCKLER, Carlos, *Colonialismo y Revolución*, Siglo XXI Editores, México, 1975.

Donde enmudecen las conciencias - Crepúsculo y aurora en Guatemala, SEP-CIESAS (Secretaría de Educación Pública - Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social), México, 1986.

Para recuperar la iniciativa histórica, Suport Mutu, Castelló de la Plana, 1995.

HABERLAND, Wolfgang, *Culturas de América Indígena, Mesoamérica y América Central*, Fondo de Cultura Económica (FCE), México, 1974.

HARING, C. H., *El imperio español en América*, Editorial Patria, México, 1990.

HECKADON, Stanley, *Panamá en sus usos y costumbres*, Editorial Universitaria, Panamá, 1994.

HENNEBELLE, Guy y GUMUCIO-DAGRON, *Les cinémas de l'Amérique latine*, Nouvelles Editions Pierre Lerminier, París, 1981.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, "Música popular de América", en *Obra Crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960.

HERRERO, Pilar, *Los museos en Centroamérica, tendiendo puentes*, ILAM, Costa Rica, 2000.

HOBSBAWM, Eric, *Sobre la historia*, Crítica-Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1998.

JANOWSKI, Janine y BAHAMOND, Astrid, "Mitos Cruzados Arte 2000", en *La Huella de Europa en El Salvador*, mayo de 2000.

KECK, Margaret y SIKKINK, Katheryn, "Redes transnacionales de cabildeo e influencia", en *Revista Foro Internacional*, 1999.

KING, John, *El carrete mágico*, Bogotá, Tercer mundo editores, 1994.

KIRCHHOFF, Paul, *Principios estructurales en el México Antiguo*, Ediciones de la Casa Chata, México, 1983.

LAHERA, Eugenio, "¿Qué son las políticas culturales?", en *Revista Cultura*, Secretaría de Comunicación y Cultura, Chile, Mayo 1997.

LANCELOT S., Lewis, *The West Indian in Panamá 1850-1914*, University Press, 1980.

LARA MARTÍNEZ, Carlos Benjamín, *Salvadoreños en Calgary. El proceso de configuración de un nuevo grupo étnico*, Ministerio de Educación, San Salvador, 1994.

LE BOT, Yvon, *La guerra en tierras mayas - Comunidad, violencia y modernidad en Guatemala (1970-1992)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995.

LEÓN PORTILLA, Miguel, *El Reverso de la Conquista*, Editorial Joaquín Mortiz, 7ª edición, México, 1980.

LÉVY, Pierre, *¿Qué es lo virtual?*, Paidós, España, 1999.

LIPSCHUTZ, Alejandro, *El problema racial en la conquista de América*, Siglo XXI, México, 1975.

LONGHENA, María, *Culturas prehispánicas de México, Guatemala y Honduras*, Monclem Ediciones, México, 1998.

LUNA, Manuel (ed.), *Figuras y testimonios. Un taller de creación literaria*, Los Ángeles Public Library, Los Ángeles, 1994.

MACLEOD, MURDO J., *Historia Socio-económica de la América Central Española (1520-1720)*, Editorial Piedra Santa, Guatemala, 1980.

MALONEY, Gerardo, "El movimiento negro en Panamá", en *Revista Panameña de Sociología, n.º* 5, Editorial del Departamento de Sociología, Universidad de Panamá, 1989.

"Las Relaciones Raciales en Panamá". *Revista Imagen n.º* 3, Editorial Universitaria de Panamá, 1983.

Delito y criminalidad de los grupos étnicos en Panamá, Editorial Instituto de Criminología, Panamá, 1979.

El Canal de Panamá y los trabajadores antillanos, Editorial Formato 16, Panamá, 1989.

MANNIX, Daniel P. y COWLEY, M., *Historia de la trata de negros*, Alianza Editorial, Colección "El Libro de Bolsillo", 2ª edición, Madrid, 1970.

MARCUS, Greil, *Rastros de carmín: una historia secreta del siglo XX*, Barcelona, Anagrama, 1993.

MARTÍNEZ GUIDO, Clemente, *Hacia la Identidad Cultural de Nicaragua,* Instituto Nicaragüense de Cultura, ediciones de PAVS, Managua, 2000.

MARTÍNEZ PELÁEZ, Severo, *La patria del criollo*, Editorial Universitaria, Guatemala, 1970.

MIRALLES, Eduard, *Bases para la formulación de políticas culturales*, Centro de Estudios y Recursos Culturales, Diputación de Barcelona, España, 1999.

MILLA, JOSÉ, *Historia de la América Central*, Editorial "José de Pineda Ibarra", Guatemala, 1963.

MORALES, Abelardo y Cranshaw, Martha, 1997, Regionalismo emergente: redes de la sociedad civil e integración en Centroamérica, FLACSO-Programa Costa Rica-IBIS, San José.

NOD FOSTER, Steward, *Las expresiones musicales en Panamá*, Editorial Universitaria, Panamá, 1997.

OHNO, I., "¿Hacia un paradigma del nuevo desarrollo?: un vistazo a los debates del Banco Mundial y el Japón sobre estrategias de desarrollo". En *El desarrollo humano sostenible frente a la globalización*, PNUD/MIDEPLAN, 1998.

OYAMBURU, Jesús y GONZÁLEZ, Miguel Ángel (coordinadores), *Cambio de época y producción cultural desde Costa Rica*, Centro Cultural Español-ICI, 1997.

PIÑA CHAN, Román, *Historia, Arqueología y Arte Prehispánico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.

PNUD, *Informe del Estado de la Región*, San José, 1999.

PROPAITH – IHAH, *Catálogo artesanías del maíz,* PROPAITH, CIMIFLOL-CIFMAL, Sabanagrande y Santa Bárbara, Honduras.

Catálogo artesanías tawahkas del tunu, PROPAITH, Tawahka yayal amat bian, Honduras.

Catálogo de alfarería lenca, PROPAITH, CORESAL, Honduras.

Catálogo de artesanías del junco, PROPAITH, COMARAL, Santa Bárbara, Honduras.

Catálogo de petateras lencas, PROPAITH, CIENIL, El Níspero, Santa Bárbara, Honduras.

Catálogo del tunu mairin asla, PROPAITH, Asociación Artesanas Miskitas, Río Patuca, Honduras.

RAMÍREZ MERCADO, Sergio, "Pasajeros con equipaje. Oportunidades y desafíos en el cambio de Siglo", en *Revista INCAE*, vol. XI, n.º 2, Costa Rica,1999.

Adiós muchachos - Una memoria de la revolución sandinista, Taurus, México, 1999.

RIBEIRO, Darcy, *El proceso civilizatorio (De la revolución agrícola a la termonuclear)*, Editorial Extemporáneos, México, 1976.

RICHARD, Nelly, "Women's Art Practices and the Critique of Signs", en *Beyond the Fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*, INIVA, Inglaterra, 1995.

RIVAS TORRES, Edelberto (editor), *Historia General de Centroamérica*, tomo V, De la Posguerra a la Crisis (1945-1979); y, tomo VI, Historia Inmediata, Siruela, Madrid, 1993.

RODRÍGUEZ GIL, Adolfo, *La descentralización y la izquierda Latinoamericana,* Fundación Friedrich Ebert Stiftung, Litografía el Renacimiento, Managua, 2000.

RODRÍGUEZ, Mario, *América Central*, Editorial Diana, 1967.

ROSENBLAT, Ángel, *La población de América en 1492 - Viejos y nuevos cálculos,* El Colegio de México, México, 1967.

SARTORI, Giovanni, *Homo videns, La sociedad teledirigida,* Taurus, España, 1998.

SCHUMANN, Peter, *Historia del cine latinoamericano*, Buenos Aires, Legasa, 1986.

STAINES, Judith, "El poder de las redes", en *Working groups: network solutions for cultural cooperation in Europe,* European Forum for Arts and Heritage, 1996.

SWADESH, Mauricio, *El lenguaje y la vida humana*, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular 83, 1ª edición, México, 1966.

THOMPSON, J. Eric S., *Grandeza y decadencia de los Mayas,* Fondo de Cultura Económica, 1975.

Historia y religión de los Mayas, Siglo XXI Editores, S.A., México, 1975.

TOLEDO, Teresa, *10 años del nuevo cine latinoamericano*, Verdoux-Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, 1990.

TOSSATTI, Alejandro, "Los artistas deben replantearse radicalmente su relación con el Estado", en *Suplemento Cultural,* Programa ICAT-CIDEA-UNA, octubre de 1997.

UNESCO, *Nuestra diversidad creativa. Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo*, UNESCO, España, 1997.

VIQUEIRA, Juan Pedro y HUMBERTO RUZ, Mario (editores), *Chiapas - Los rumbos de otra historia*, UNAM, México, 1995.

WAGMISTER, Fabián y CARDONA Alejandro, "Los retos del arte digital en el contexto latinoamericano", en *Suplemento Cultural, n.º. 45-46*, julio-agosto 1997, Universidad Nacional, Costa Rica.

WESTERMAN, George, *Los inmigrantes antillanos en Panamá*, Editorial del INAC, Panamá.

WOLF, Eric, *Pueblos y Culturas de Mesoamérica*, Ediciones Era, México, 1967.

ZAVALA, Silvio, *Contribución a la Historia de las Instituciones Coloniales en Guatemala*, Editorial Universitaria, Colección Estudios Históricos 5, Guatemala, 1967.

MINISTERIO
DE ASUNTOS
EXTERIORES

AECI

COOPERACIÓN
ESPAÑOLA